"考研直通车"真题解析系列丛书

全国硕士研究生入学考试历年真题解析

文学理论

总主编　新罗

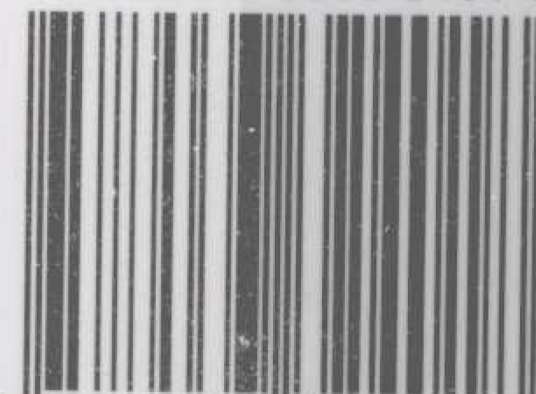
本册主编　孙艳侠　周绍芬

齊魯書社

全国硕士研究生入学考试
历年真题解析

责任编辑／赵发国
封面设计／郭　觐
版式设计／李　生





ISBN 978-7-5333-2401-8

9 787533 324018 >

定价：25.00 元

“考研直通车”真题解析系列丛书

全国硕士研究生入学考试历年真题解析

总 主 编　新　罗
本册主编　孙艳侠

文学理论



齊魯書社

图书在版编目（CIP）数据

全国硕士研究生入学考试历年真题解析——文学理论/总主编：新罗　本册主编：孙艳侠，周绍芬. —济南：齐鲁书社，2010.5

ISBN 978-7-5333-2401-8

Ⅰ. 全…　Ⅱ. ①孙…②周…　Ⅲ. 文学理论—研究生—入学考试—解题　Ⅳ. Ⅰ0-44

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2010）第 077575 号

全国硕士研究生入学考试历年真题解析

文学理论

总 主 编　新　罗

本册主编　孙艳侠　周绍芬

出版发行　齐鲁书社

社　　址　济南经九路胜利大街 39 号

邮　　编　250001

网　　址　www.qlss.com.cn

电子邮箱　qlss@sdpress.com.cn

印　　刷　青岛星球印刷有限公司

开　　本　787×1092 /16

印　　张　11.375

插　　页　2

字　　数　284 千

版　　次　2010 年 5 月第 1 版

印　　次　2010 年 5 月第 1 次印刷

标准书号　ISBN 978—7—5333—2401—8

定价：25.00 元

前　言

有人说："吃透真题，考研就成功了一半。"这是至理名言，因为历年真题最直接、最全面地显现着命题的方向趋势和基本原则。这也是广大考生一向对真题重视的原因所在。

"历年真题"是最经典的试题，是命题专家认真研究分析考试大纲后形成的，既反映了考试大纲的基本要求，又蕴涵着命题的指导思想和发展趋势，是广大考生了解全国硕士研究生入学考试最直接的第一手资料，考生从中可直观地了解到硕士研究生入学考试的试题类型、考点分布和难易程度。

"历年真题"的构成最大限度地体现了考试大纲的基本精神，是检验考生对考试大纲理解和对基础知识掌握的标尺。考生对基础知识进行了一轮复习后，做一遍真题是对自己最好的检验。既能从中找到考研的信心，又能找出自己的不足，使以后的复习更有目的性和针对性，做到心中有数，了然于胸。因此做一遍真题，本身就是一次收获。

由专家对"历年真题"进行解析，从中可看到解答问题的方法和规范，开阔解题思路，增强答题技巧，提高应试水平，最大限度地发挥自己的水平。有许多考生反映，该看的教材都看了，辅导书也读了不少，自认为对基础知识掌握得比较好，却考不出好的成绩来。这其中一个重要的原因就是答题技巧和应试水平的欠缺，通过看专家对历年真题的解析，可从根本上解决这一问题。

基于以上认识，我们编写了全国硕士研究生入学考试历年真题解析系列丛书，以期对广大考生有所帮助。

为帮助考生更好地把握命题方向，便于考生全面系统地复习应试，我们从全国著名高校中挑选了一些经典试卷进行解析，供广大考生参考使用。希望考生能从中提取精华，受到启示，获得收益，起到举一反三、触类旁通的效果。解析时参考了多部大学经典教材和教学参考书，由于体例的原因未能一一注明，在此对教材和教学参考书的编写者表示衷心的感谢。

目　　录

第一章　文学理论的性质和形态

【历年真题】

一、名词解释

1. 艾布拉姆斯（2009 年陕西师范大学考题）
2. 文学四要素（2003 年北京师范大学考题）

二、简答题

1. 略谈读者在文学活动中的作用。（2005 年陕西师范大学考题）
2. 简述文学的四要素及其对应的文学理论体系的五个方面。（2008 年湖南大学考题）
3. 文学理论有哪些基本形态？（2008 年山东师范大学考题）

三、论述题

1. 试从学科归属、对象任务和学科品格三个角度说明文学理论的性质。（2008 年曲阜师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 艾布拉姆斯

艾布拉姆斯是美国当代文艺学家，他在其经典著作《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出了著名的文学活动的“四个要素”，即世界、作者、作品和读者。艾布拉姆斯认为，文学活动作为一种话语活动，这四个要素是相互依存、相互渗透，相互作用的，它们共同构成一个有机的活动系统。其中，人类的生活世界是文学活动产生、形成和发展的客观基础，它不仅是作品的反映对象，也是作者与读者的基本生存环境，是他们能通过作品产生对话的基础；作者则是文学生产的主体，他不单是写作作品的人，更是创作文学规范并把自己对世界的独特审美体验通过作品传达给读者的主体；至于读者作为文学接受的主体，不仅是阅读作品的人，而且是与作者生活于同一世界的主体，双方通过作品进行潜在的精神沟通；而作品，作为现实客观世界的“镜”与表现主观世界“灯”，作为作者的创造对象和读者的阅读对象，是使上述一切环节成为可能的中介。作品既是作者本质力量对象化的显现，也是读者本质力量对象化的显现。

艾布拉姆斯从纵的历时方面对历史上和当今文学理论的范式给予了颇为恰当的归纳：模仿说，这不仅是现实主义文论所要追求的崇高审美理想，同时也是浪漫主义文论孜孜

追求的目标；实用说，往往强调艺术的直接教益性功用，这在西方的实用主义批评那里被推到了极致，后来又在注重读者作用的批评流派那里得到进一步弘扬；表现说，则是本书着重讨论的浪漫主义文论的基本特征，也是传统的弗洛伊德精神分析学派注重的方面；客观说，强调的是批评的客观性和科学性，这一点尤其体现在20世纪的各种形式主义批评学派的实践中。可以说，艾布拉姆斯的这种宏观的总结是相当全面的。

2. 文学四要素

文学活动的"四个要素"是美国当代文艺学家艾布拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出的。这四个要素是：世界、作者、作品和读者。他指出："每一件艺术品总要涉及四个要点，几乎所有的力求周密的理论总会在大体上对这四个要素加以区别，使人一目了然。第一要素是作品。即艺术作品本身，由于作品是人为的产品，所以第二个共同要素便是生产者，即艺术家。第三，一般认为作品总得有一个直接或间接导源于现实事物的主题——总会涉及、表现、反映某种客观状况或者与此有关的东西。这第三个要素便可以认为是由人物和行动、思想和情感、物质和事件或者超越感觉的本质所构成，常常用'自然'这个通用的词来表示，我们不妨换一个含义更广的中性词——世界。最后一个要素是欣赏者，即听众、观众、读者。作品为他们而写，或至少会引起他们的关注。"我们认为，文学活动作为一种话语活动，这四个要素是相互依存、相互渗透，相互作用的，它们共同构成一个有机的活动系统。其中，人类的生活世界是文学活动产生、形成和发展的客观基础，它不仅是作品的反映对象，也是作者与读者的基本生存环境，是他们能通过作品产生对话的基础；作者则是文学生产的主体，他不单是写作作品的人，更是创作文学规范并把自己对世界的独特审美体验通过作品传达给读者的主体；至于读者作为文学接受的主体，不仅是阅读作品的人，而且是与作者生活于同一世界的主体，双方通过作品进行潜在的精神沟通；而作品，作为现实客观世界的"镜"与表现主观世界"灯"，作为作者的创造对象和读者的阅读对象，是使上述一切环节成为可能的中介。作品既是作者本质力量对象化的显现，也是读者本质力量对象化的显现。

二、简答题

1. 略谈读者在文学活动中的作用。

美国当代文艺学家艾布拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出了文学活动的"四个要素"。这四个要素是：世界、作者、作品和读者。我们认为，文学活动作为一种话语活动，这四个要素是相互依存、相互渗透，相互作用的，它们共同构成一个有机的活动系统。其中，人类的生活世界是文学活动产生、形成和发展的客观基础，它不仅是作品的反映对象，也是作者与读者的基本生存环境，是他们能通过作品产生对话的基础；作者则是文学生产的主体，他不单是写作作品的人，更是创作文学规范并把自己对世界的独特审美体验通过作品传达给读者的主体；至于读者作为文学接受的主体，不仅是阅读作品的人，而且是与作者生活于同一世界的主体，双方通过作品进行潜在的精神沟通；而作品，作为现实客观世界的"镜"与表现主观世界"灯"，作为作者的创造对象和读者的阅读对象，是使上述一切环节成为可能的中介。作品既是作者本质力量对象化的显现，也是读者本质力量对象化的显现。作品对于读者的影响显而易见，文学作品将社会生活予以集中的反映，读者阅读作品时随作品中的人物命运的悲欢离合，情节

的跌宕起伏，场景的转换变迁而或喜或悲，或昂扬愤激，或开怀欢笑，这也正是文学的魅力之所在；读者对作品的接受还可能获得知识的丰富、人生的启迪、哲理的感悟等等收获，这同样也是文学价值的体现。但读者对于作品的影响同样是巨大的，读者的阅读是文学创作的目的所在，读者的接受是整个文学活动的完成。尤为重要的是，读者对于作品的阅读并非是一个简单的吸收、还原过程，而是一个包含着极富创造性的过程。也正由于读者创造性的介入，同一文本在不同的读者那里往往呈现出不同的意义，正是由于读者的参与，文学形象才得以摆脱在言语中的潜在状态，获得丰满鲜活的类似视觉的感受，文学文本所有的包括可能性的内蕴才得以实现，文学活动的全部功能与价值才得以最终地昭现。读者与世界相互联系。通过文学作品的接受可以对读者既有的审美习惯乃至于人生观、世界观都发生或积极或消极的影响，进而促使读者以一种新的眼光来审视周围的世界，实质上，读者从文学中所获得的意义也绝非可以简单的理解为获得实践地改造世界的动力，而是更多表现为获得一种新的观念，在这种新的观念指引下以新的眼光审视世界。反过来，世界对于读者的影响同样巨大，读者之所以会从同一部作品中读出不同的意义，世界对于读者的影响是其主要的原因。

2. *简述文学的四要素及其对应的文学理论体系的五个方面。*

美国当代文艺学家艾布拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出了文学四要素的著名观点，他认为文学作为一种活动，总是由作品、作家、世界、读者等四个要素组成的。

文学理论所把握的不是这四个要素中孤立的一个要素，而是四个要素构成的整体活动及其流动过程和反馈过程。从这里，我们不难发现文学理论所规定的五个方面的任务：第一，文学活动作为人类的一种精神活动，它有一个历史的发展过程，它是随着时代的发展而发展的，从而显示出不同历史阶段的不同的特征，那么文学发展的根由是什么呢？我们今天处于社会主义初级阶段，这个阶段的文学发展又有何规律呢？这就构成了“文学活动发展论”。第二，文学作为人类的一种特殊的精神活动，必然与人类的其他活动不同，在性质上必然有其独特之处，而从总体上来研究文学活动区别于其他活动的特殊性质，这就形成了文学活动本质论。第三，“世界”就是我们所指的社会生活，社会生活是一切种类的文学艺术的源泉，但社会生活本身还不是文学，社会生活的原料必须经过作家的艺术创造，才能变成文学文本，而研究作家如何根据生活进行艺术创造的过程和规律，就形成了文学创作论。第四，作家创作出来的文学文本在阅读、研究和批评中变成了作品，文学作品是一个复杂的结构，其中像题材、形象、语言、结构、类型、风格等都是作品构成中的重要问题，而研究作品的构成因素及其相互关系，这就构成了作品构成论。第五，作家笔下的文字作为文本一定要经过读者的阅读、鉴赏、批评，才能变成有血有肉的活的生命体，才能变成审美对象，而研究读者接受过程和规律，就形成了文学接受论。由此可见，文学理论体系中的活动论、本质论、创作论、作品论、接受论恰好是与文学四要素构成的文学活动的结构和发展关系相对应的。文学活动的结构和发展关系规定了文学理论的任务。

3. *文学理论有哪些基本形态？*

文学作为人类的一种精神活动，是复杂的多层次的系统活动。从文学创作到文学作品产生再到文学接受，这是一个活动过程。按照马科斯的理论，文学创作是一种“艺术

生产”。这样，同一个文学活动，在意向上实际可以理解为两个过程：首先是从文学创作——文学作品——文学接受的过程所形成的系统出发，文学理论所形成的相应理论形态包括：文学哲学、文学心理学、文学符号学和文学信息学。其次，从文学创造——艺术价值——文学消费这个流动系统看，文学理论形成的相应形态包括：文学社会学、文学价值学、文学文化学。上述文学理论七种基本形态各有优势又各有局限，科学的文学理论要在马克思列宁主义的历史唯物主义和辩证唯物主义的指导下实现各种形态的互补，形成一种综合协调的系统。

三、论述题

1. 试从学科归属、对象任务和学科品格三个角度说明文学理论的性质。

(1) 从学科归属角度来看，国内外文学理论界一般把文艺学分为文学理论、文学批评和文学史三个分支，这三个分支在研究的范围、对象、任务、功能上都有所不同。文艺学所包括的三个分支虽然各有其独特的研究范围、对象、任务和功能，但又是互相联系、互相渗透、互相作用的，并不是截然分开的。文学理论要以文学史所提供的大量材料和文学批评实践所取得的成果为基础。反过来，文学史、文学批评又必须以文学理论所阐明的基本原理、概念、范畴和方法为指导，离开这种指导，文学史、文学批评就失去了活的灵魂，成为一堆混乱的材料的堆砌和随心所欲的感想的拼凑。实际上，文艺学这三个分支，常常是“你中有我，我中有你”，互相包容、互相切入、互相渗透。

(2) 从对象任务角度来看，文学理论是文艺学中三个分支之一，它与其他分支有极其密切的联系，它通过对文学问题的审视，侧重于研究文学中带一般性的普遍的规律，它力图指导、制约着其他分支的研究，但它本身又必须建立在对特殊的具体的作品、作家和文学现象的研究基础上。如果我们这样来理解文学理论的对象和任务，那么文学理论作为文艺学的一个重要分支，它以文学的普遍规律为其研究范围，具体而言，它以文学的基本原理、概念、范畴以及相关的科学方法为其研究内容。它虽然也涉及具体的作品、作家和文学现象，但一般是作为例证出现的。换言之，文学理论不能不具体地分析一些文学作品，涉及一些作家，接触一些文学现象，但它不像文学批评和文学史那样，专门地去具体分析和评论一个个作家、作品，一个个文学运动和文学思潮，它以哲学方法论为总的指导，从理论的高度和宏观视野上阐明文学的性质、特点和规律，建立起文学的基本原理、概念、范畴以及相关的方法。从上述这个总的对象出发，文学理论的任务一般规定为五个方面：即文学活动论、文学活动本质论、文学创作论、文学作品构成论和文学接受论。

(3) 从学科品格角度来看，我们的文学理论，是以马克思主义为指导的文学理论，它作为一门科学，具有实践性和自身独特的价值取向。首先，文学理论的实践性品格，不但在于它来源于文学活动的实践，而且也在于它必须经得起文学活动的实践的检验。由于文学理论的实践性品格，所以它总是随着文学运动、文学创作、文学接受的发展而发展，它永远是生动的、变化的，而不是僵化的、静止的。其次，文学理论既然是文学实践经验的总结，那么文学理论家在总结实践经验时，总是要依据一定的哲学、政治、道德、美学观点等，从而体现出一定的价值取向。文学理论也是一种意识形态。就马克思主义文学理论而言，它作为无产阶级的意识形态就具有鲜明的价值取向，即体现了无产阶级和劳动人民的审美理想和审美趣味，它公开宣布为繁荣和发展无产阶级和社会主义文学服务。

2. 略论文艺美学研究的对象及学科性质。

(1) 文学理论的研究对象

它以哲学方法论为总的指导，从理论的高度和宏观的视野上阐明文学的性质、特点和规律，建立起文学的基本原理、概念范畴以及相关的方法。

(2) 文学理论的性质

文学理论的性质应从三个方面来解答：文学理论的学科归属、对象任务、应有的品格。目前，国内外文学理论界一般把文艺学区分为文学理论、文学批评和文学史三个分支，这三个分支在研究的范围、对象、任务、功能上都有所不同。

① 20 世纪以来，各门科学得到迅速的发展，分工更具体、明确，不能不影响到文学学科的发展；再加之文学实践的需要，文学研究视角、方法的多样化及其成熟，文艺学终于形成了若干相互独立又相互联系的分支，而严格意义上的文学理论才作为文艺学的一个独立分支得以成立。

文艺学所包括的三个分支虽然各有其独特的研究范围、对象、任务和功能，但又是互相联系、互相渗透、互相作用的，并不是截然分开的。文学理论要以文学史所提供的大量材料和文学批评实践所取得的成果为基础。如果文学理论不根植于具体文学作品的分析和文学发展历史的研究，文学理论所概括的文学基本原理、概念、范畴和方法，也就成了“空中楼阁”，失去了存在的依据。反过来，文学史、文学批评又必须以文学理论所阐明的基本原理、概念、范畴和方法为指导，离开这种指导，文学史、文学批评就失去了活的灵魂，成为一堆混乱的材料的堆砌和随心所欲的感想的拼凑。实际上，文艺学这三个分支，常常是“你中有我，我中有你”，互相包容、互相切入、互相渗透。

② 文艺学，是一门以文学为对象，以揭示文学基本规律、介绍相关知识为目的的学科。它包括三个分支，即文学理论、文学批评和文学史。这三个分支之间相互独立又相互联系与渗透。它以哲学方法论为总的指导，从理论的高度和宏观的视野上阐明文学的性质、特点和规律，建立起文学的基本原理、概念范畴以及相关的方法。文学理论的任务一般规定为五个方面：即文学活动论、文学活动本质论、文学创作论、文学作品构成论和文学接受论。

③ 我们的文学理论，是以马克思主义为指导的文学理论，它作为一门科学，具有实践性和自身独特的价值取向。

文学理论是对古今中外一切文学活动实践的总结，它的出发点和基础只能是文学活动的实践。先有文学活动的实践，然后才会有文学理论的概括，关于文学活动的本质、关于文学创作、关于作品构成、关于文学接受、关于文学发展的基本原理、概念范畴以及相关的方法，无一不是从文学活动的实践中总结、提炼出来的。而且，实践是真理的标准，真正科学的文学理论不但在于这些学说形成之时，而且在于尔后为文学实践所印证之日。所以文学理论的实践性品格，不但在于它来源于文学活动的实践，而且也在于它必须经得起文学活动的实践的检验。由于文学理论的实践性品格，所以它总是随着文学运动、文学创作、文学接受的发展而发展，它永远是生动的、变化的，而不是僵化的、静止的。

第二章 马克思主义文学理论与中国当代文学理论建设

【历年真题】

一、名词解释

1. 艺术交往（2007 年华中科技大学考题）

二、简答题

1. 马克思主义对文学的总的理解是怎样的?（1996 年北京师范大学考题）

2. 马克思对文学理解的基本观点（2009 年陕西师范大学考题）

3. 马克思的艺术生产论是如何提出来的？具体内涵是什么？有什么意义？（2009 年华南师范大学考题）

三、论述题

1. 试论中国当代的文学理论建设。（2006 年江西财经大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 艺术交往

文学作为一种语言符号的艺术，是主体与主体之间对话与交往的理想之域。这里以作品为中心构成了作家与作家、作家与此岸世界、作家与读者、作家与彼岸世界的交往关系。这样，文学活动就是由世界、作家、作品、读者所构成的一个交往结构。

马克思主义文学理论基本观念的五个要点有着内在的联系，文学活动论、文学反映论、艺术生产论、审美意识形态论和艺术交往论构成了一个完整的系统。从人类学的观念看，文学是人的活动；从哲学的观念看，文学是人的一种反映活动；从现代的经济学观念看，文学是一种艺术生产活动；从美学的社会学的观点看，文学是审美意识形态；从媒介和符号的观念看，文学是一种交往对话。

二、简答题

1. 马克思主义对文学的总的理解是怎样的?

马克思主义文学理论基本观念的五个要点有着内在的联系，文学活动论、文学反映

论、艺术生产论、审美意识形态论和艺术交往论构成了一个完整的系统。

(1) 从人类学的观念看，文学是人的活动；从哲学的观念看，文学是人的一种反映活动；从现代的经济学观念看，文学是一种艺术生产活动；从美学和社会学的观点看，文学是审美意识形态；从媒介学和符号学的观念看，文学是一种交往对话。这样，马克思主义就从人类学的、哲学的、经济学的、美学的、社会学的、媒介学的、符号学等多学科的视点来理解文学，从不同的角度描绘了文学的整体面貌。

(2) 同时，从文学活动论、文学反映论、艺术生产论、审美意识形态论和艺术交往论的联系看，文学是一种活动，这种活动具有什么具体性质呢？那就是能动反映生活，在现代则是一种具有生产性的活动；那么这生产活动生产什么呢？生产审美意识形态。作家生产出审美意识形态并不是要束之高阁，而是要召唤读者来接受与消费，这样文学就是主体与主体之间的交往与对话。

总之，上述特点构成一个整体，表达了马克思主义文学理论对文学的总的理解。

2. 马克思对文学理解的基本观点

马克思主义认为，从人类学的观念看，文学是人的活动；从哲学的观念看，文学是人的一种反映活动；从现代的经济学观念看，文学是一种艺术生产活动；从美学的社会的观点看，文学是审美意识形态；从媒介和符号的观念看，文学是一种交往对话。这样，马克思主义就从人类学的、哲学的、经济学的、美学的、社会学的、媒介学的、符号学等多学科的视点来理解文学，从不同的角度描绘了文学的整体面貌。

马克思主义文学理论建立在辩证唯物主义和历史唯物主义的基础上，它认为文学艺术是人的本质力量的对象化、文学艺术作为意识形态是社会存在的反映、文学艺术是一种艺术生产。马克思主义以上三个观点从不同侧面和层次对文学性质作出了总体的理解：

(1)“对象化”论说明文学艺术是人的本质力量的充分实现，强调文学艺术是人的自由的创造。创造性是文学艺术的重要特征，但是这种创造性又不是绝对自由的，它必须受社会的制约。

(2)“意识形态”论就是说明文学艺术依存于社会的经济基础和上层建筑。依存性也是文学艺术的重要特征。文学艺术依存于社会，具体地说就是依存于社会生产的规律。

(3)“艺术生产”论就是把依存性具体地落实于生产操作和产品消费问题上。创造性与依存性看似相反，实则相反相成，文学艺术就是在这种矛盾运动中开辟了自己的生存与发展之路。

3. 马克思的艺术生产论是如何提出来的？具体内涵是什么？有什么意义？

“艺术生产”是马克思、恩格斯在考察社会生产活动的客观过程时提出来的，最初在《德意志意识形态》中称艺术活动为“艺术劳动”，后来在《〈政治经济学批判〉导言》中称为“艺术生产”。马克思早在《1844 年经济学——哲学手稿》中就涉及“艺术生产”，他指出：“全部人的活动迄今都是劳动”，“宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术等等，都不过是生产的一些特殊的方式，并且受生产的普遍规律的支配。”马克思和恩格斯在《德意志意识形态》中也说到：“支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料”，在这部书中，还会看到“关于精神生产”、“语言中的精神生产”的提法，在《共产党宣言》中直接提出“精神生产”，说：“精神生产随着物质生产的改造而改造”。在《〈政治经济学批判〉导言》中，马克思这样写到：“当艺术生产一旦作为艺术生产出

现，它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来；因此，在艺术本身的领域内，某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达的阶段上才有可能的。”这时马克思正式提出了“艺术生产”的概念。

艺术生产就是艺术创造活动。作为一种特殊的精神生产，它是人对世界的一种审美掌握方式，即主要通过情感体验和直观的方式掌握世界，形成对世界的审美意识并运用艺术符号将其物化、创造一个独特的具有审美价值的形象世界的活动。在各种精神生产活动中，艺术创造突出地表现为“精神个体性的形式”和保持着“精神的自律”，因而是一种最富于创造个性的“真正自由的劳动”。

文学活动作为人的活动之一，一旦进入现代资本运行的社会，就成为一种艺术生产活动，因此马克思就随着时代的发展把文学活动理解为“艺术生产”活动，这是马克思在考察资本主义经济的发展后，主要从经济学的观点来看待文学艺术活动的结果。当然，马克思的“艺术生产”概念具有多种意义：

第一种意义，是把物质生产与作为精神生产的艺术生产相比较，并不专指某一特定历史时期的艺术现象。

第二种意义，艺术生产是指实际的艺术创作过程。

第三种意义，专指在资本发展时期，一切艺术生产是为资本创造价值，一切艺术品都具有商品的属性。

这是马克思在考察资本主义经济的发展后，主要从经济学的观点来看待文学艺术活动的结果。这种理论强调了文学艺术不是孤立存在，它的发展是与社会的政治经济形态的发展变化密切相关的，我们必须归根到底从社会物质生产和精神生产的实践中，从生产、消费、分配、交换的关系中，才可能获得对文学艺术最终的解释，这样就为我们揭示文学发展变化的奥秘寻找到一个更宽阔的视野。

三、论述题

1. 试论中国当代的文学理论建设。

建设中国当代文学理论主要要注意三个方面的问题：第一，要以马克思主义为指导，这种指导不是对马克思、恩格斯等人的现成结论照搬照抄，而是以马克思主义的世界观和方法论为指导，特别要注意用这种世界观和方法论去解决现实文学实践中提出的新课题。第二，要具有中国特色，充分考虑到中国的历史文化和现实经验，特别要有鉴别地吸收中国古典文论中的精华，实现新的综合。第三，要具有当代性，体现时代精神，关注当代文学运动的变化与发展，敢于面对20世纪新文论的挑战，吸收新的方法等。

第三章　文学作为活动

【历年真题】

一、名词解释

1. 文学活动的基本构成（2009 年陕西师范大学考题）
2. 人的本质力量的对象化（1996 年北京师范大学考题）
3. 精神生产与物质生产的不平衡性（2009 年中国传媒大学考题）

二、简答题

1. 简述文学活动及其构成（2006 年华中科技大学考题）
2. 文学活动在人类的生活活动中处于什么位置?（2008 年首都师范大学考题）
3. 文学活动与生活活动是怎样的关系? 文学活动在生活活动中处在什么位置?（2000 年北京师范大学考题）
4. 人类生活活动与文学创作有什么样的关系?（2006 年苏州大学考题）
5. 关于文学与生活的关系，中国古代有“感物说”，西方则有“模仿说”，请辨析二者之间的异同。（2000 年华中师范大学考题）
6. 关于文学的发生有哪些学说? 试做说明与评价。（2005 年南京师范大学考题）
7. 简论关于文学起源的“巫术说”（2007 年湖南师范大学考题）
8. 游戏说（1999 年华中师范大学考题）
9. 何为巫术发生说?（2009 年山东师范大学考题）
10. 试结合实例说明在艺术生产和物质生产之间存在着不平衡关系。（2007 年扬州大学考题）

三、论述题

1. 请以艾布拉姆斯的文学四要素对文学活动做一整体观照并加以简要描述，分析这四个要素在文学活动中的关系和变化特点。（2009 年上海师范大学考题）
2. 文学是人学，通过举具体的文学现象分析这个观点。（2008 年华中师范大学考题）
3. 比较游戏发生说与劳动说，论述你个人的文学起源观。（2008 年曲阜师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. *文学活动的基本构成*

美国当代文艺学家艾布拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出了文学活动的四要素，即世界、作者、作品和读者。我们认为，文学活动作为一种话语活动，这四个要素是相互依存、相互渗透，相互作用的，它们共同构成一个有机的活动系统。其中，人类的生活世界是文学活动产生、形成和发展的客观基础，它不仅是作品的反映对象，也是作者与读者的基本生存环境，是他们能通过作品产生对话的基础；作者则是文学生产的主体，他不单是写作作品的人，更是创作文学规范并把自己对世界的独特审美体验通过作品传达给读者的主体；至于读者作为文学接受的主体，不仅是阅读作品的人，而且是与作者生活于同一世界的主体，双方通过作品进行潜在的精神沟通；而作品，作为现实客观世界的“镜”与表现主观世界“灯”，作为作者的创造对象和读者的阅读对象，是使上述一切环节成为可能的中介。作品既是作者本质力量对象化的显现，也是读者本质力量对象化的显现。

2. *人的本质力量的对象化*

在生产劳动中，人改造了自然，使自然变成了人化的自然；同时，人在改造自然的过程中也改造了自己，使自己被自然所丰富所改造。这就是所谓人的本质力量对象化的过程。也就是说，在人与自然的交换过程中，人以自身的本质力量作用于自然，使自然不仅脱离不适宜于人生活的原始的粗糙状态，而且在这种被改造的自然中展现人的肉体和精神的力量；而自然又提供了一个场所，使人得到锻炼，进一步充实了自身的本质力量。

3. *精神生产与物质生产的不平衡性*

这是马克思和恩格斯多次论述的重要问题。从根本上说，文学生产随物质生产的发展而发展，同时，也要受其他意识形态生产的影响，并且又可以对物质生产等领域产生反作用。但物质生产与文学生产的关系不是一对一的，甚至也不是直接关联的，其相互影响往往有着中介环节，所以在发展上可以不同步，这就是所谓的“不平衡关系”。它的具体表现有两种典型状况：一是某种艺术类型在后来经济发展的条件下反而衰落了，如古希腊时高度繁荣的神话、史诗，成为后代不可企及的范本；二是落后的地区，在文学上取得的成就可能超越经济发达的地区，如 19 世纪的俄国文学比英、法文学并不逊色，而俄国是欧洲的经济落后地区。

二、简答题

1. *简述文学活动及其构成*

文学活动是人类生活活动的一个方面，它以意识形态话语的方式来描述生活（在生活之外）；同时，它本身也是生活的一部分，创造出人们审美的和想象的世界（在生活之内）。文学活动作为人通过语言媒介来创造和欣赏艺术的活动. 是多种要素构成的有机整

体（或系统）。它所涉及的世界、作家、作品和读者四个基本要素（或环节）只具有相对的可分性，在实际的文学活动过程中，却是相互依存、相互渗透、相互作用、融为一体的。我们只有在对文学活动的整体观照中，才可能准确而全面地把握它的本质特征。

文学活动由四个要素构成。这四个要素分别是：世界、作者、作品和读者。这个观点是美国当代文艺学家艾布拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出的。我们认为，文学活动作为一种话语活动，这四个要素是相互依存、相互渗透，相互作用的，它们共同构成一个有机的活动系统。其中，人类的生活世界是文学活动产生、形成和发展的客观基础，它不仅是作品的反映对象，也是作者与读者的基本生存环境，是他们能通过作品产生对话的基础；作者则是文学生产的主体，他不单是写作作品的人，更是创作文学规范并把自己对世界的独特审美体验通过作品传达给读者的主体；至于读者作为文学接受的主体，不仅是阅读作品的人，而且是与作者生活于同一世界的主体，双方通过作品进行潜在的精神沟通；而作品，作为现实客观世界的“镜”与表现主观世界“灯”，作为作者的创造对象和读者的阅读对象，是使上述一切环节成为可能的中介。作品既是作者本质力量对象化的显现，也是读者本质力量对象化的显现。

2. 文学活动在人类的生活活动中处于什么位置?

文学活动是人类生活活动的一个方面，而生活活动是人类特有的、有别于动物活动的存在方式，是一种历史的、生产的、文化的范畴。生活活动具有以下几点内涵：它体现为人和自然交换的过程，它具有合目的性与合规律性相统一的特性，并且它是对人本质力量的确证。文学活动作为生活活动的一个方面，它以意识形态话语的方式来描述生活（在生活之外）；同时，它本身也是生活的一部分，创造出人们审美的和想象的世界（在生活之内）。它和人类的物质活动和精神活动既有联系又有区别。

文学活动作为“更高地悬浮于意识形态领域中”的人类精神性活动，与人类其它所有精神活动一样，都以物质生产实践活动为其基础。精神性活动作为广义的生产实践活动的组成部分，与物质实践活动一道共同参与着确证、发展和完善人类的本质力量，从而塑造人类自身。在实现人类本质力量的方向和途径上二者却有着重要的区别。物质实践活动着重发展和实现着人类的肢体方面力量，而精神性活动则主要作用于人类的灵魂和精神，促使人类精神的广度和深度不断得以提升。在发展和实现类本质力量的途径上，物质实践活动主要通过具体实在的劳动工具对客体事物进行实质性的加工改造，在改变外在客体的同时，实现着对人本质力量的建构；而精神性活动则并不实在地改变客体对象，而是主要通过符号活动，在观念中赋予客体对象以新的意义和价值，以次实现对客观事物的改造，进而实现对人本质力量的全面发展。

文学活动与科学、宗教及其它艺术活动之间在发展和参与人类本质力量建构上存在着一致性。区别在于建构本质力量的方向性和途径方面。文学创作活动和其他艺术活动重在发展人类本质中情感和审美方面的本质力量，哲学、科学着重展现并提升着人类本质中的理性和抽象方面的本质力量，宗教则以善为其最终之诉求，着重从伦理、道德方面实现人类本质的完善。文学活动与其他艺术活动也存在联系与区别。文学和美术及音乐之间虽然在表现人类的情感和审美取向方面有着较多的一致性，但是由于在表现手段和途径上的差异，三者之间也呈现出诸多的不同。一般而言，文学创作活动由于以人类最重要的交流工具——语言为媒介，其表现内容的广阔性和深刻性较之于美术和音乐要

更胜一筹；美术以更为形象化的色彩、线条来塑造形象，其形象性方面更为突出；音乐以声音为主要表现途径手段，其表现的内容本身更为模糊，但由于它直接诉诸人类的感官，就感染性而言却更为直接。

3. 文学活动与生活活动是怎样的关系？文学活动在生活活动中处在什么位置？

文学活动是人类生活活动的一个方面，而生活活动是人类特有的、有别于动物活动的存在方式，是一种历史的、生产的、文化的范畴。生活活动具有以下几点内涵：它体现为人和自然交换的过程，它具有合目的性与合规律性相统一的特性，并且它是对人本质力量的确证。文学活动作为生活活动的一个方面，它以意识形态话语的方式来描述生活（在生活之外）；同时，它本身也是生活的一部分，创造出人们审美的和想象的世界（在生活之内）。

4. 人类生活活动与文学创作有什么样的关系？

文学活动是人类生活活动的一个方面，而生活活动是人类特有的、有别于动物活动的存在方式，是一种历史的、生产的、文化的范畴。生活活动具有以下几点内涵：它体现为人和自然交换的过程，它具有合目的性与合规律性相统一的特性，并且它是对人本质力量的确证。文学活动作为生活活动的一个方面，它以意识形态话语的方式来描述生活（在生活之外）；同时，它本身也是生活的一部分，创造出人们审美的和想象的世界（在生活之内）。

文学活动是人的一种精神活动，是人所从事的文学创作、接受、研究等活动的总称。它本身是一个包含诸多方面的复杂系统，同时又是作为人的整个社会活动的一个子系统而呈现出来。考察文学活动，首先就要将它放到作为它的基础和前提的人的生活活动整体中去认识，然后再对文学活动自身的性质和构成惊醒考察，最后再回过头来清理文学活动的发生和发展问题。

人的活动不仅具有动物性，而且它也是一种人类特有的一种有意识的生命活动。人的存在就是他们的实际的生活过程和生活方式。人的生活活动具有美学意义。而在这种生活活动的美学意义则往往激发人们创造的动机。文学活动作为一种审美精神活动在人的生活活动中处于重要地位，并且具有意识形态特征。

人的存在既具有动物性的一面，同时人的活动也是一种生活活动，是人类特有的一种有意识的生命活动。它是在事先就确定了一定目的，在进行中有着自觉意识的活动。

人的思想、观念、意识的生产最初是直接与其物质生活活动交织在一起的，意识任何时候都只是意识到的存在，而人的存在就是他们的实际的生活过程和生活方式。

生活活动的美学意义：

（一）生活活动导致人与对象之间的诗意情感关系。

（二）生活活动导致人的自觉能动的文学创造。

（三）生活活动使文学成为人的本质力量的确证。

5. 关于文学与生活的关系，中国古代有“感物说”，西方则有“模仿说”，请辨析二者之间的异同。

从文学与世界、文学与社会生活的关系上解释什么是文学，是最古老，同时也是影响最为深远的一种认识文学的方式。其中，中国文论中有着深远影响的“感物说”文学观，西方则有深远影响的“模仿说”。

中国古代的"感物说"与西方古代的"模仿说"从不同的角度说明了文学与生活的依赖关系。西方文论的"模仿说"强调生活是文学创造的基础。亚里士多德所说的模仿并不是指对现实生活的直接描摹，相反，他认为文艺所描述的应该是可能发生而不是已经发生的事情，认为人与动物的根本区别在于人会模仿。艺术起源于人的模仿本能，艺术是人类模仿自然和社会人生的产物。模仿说强调了文艺对现实与外界的需要和依赖，但这种说法把人的模仿动因看作是人的"天性"显得很不具体，同时，模仿说本身对艺术发生过程中人的自由创造本质注意得显然不够。感物说认为，诗歌创作乃是诗人心灵与外在景物相互触发、彼此整合的过程，明末清初王船山著名的"情景"论，可说是集此说之大成，强调文学创作过程中主体心灵与客观景物之间相互作用的重要性。

中外文学理论虽然都强调文学必须依赖于社会生活，都涉及了文学的审美性。都意识到了文学的存在和发展与人类的审美活动有关，都承认文学具有想象和虚构的特点，但是二者的着眼点却有所不同。中国古代的"感物说"主要是从思想感情的发生只能源于丰富的人生经验来讲的，西方的"模仿说"则强调了社会生活为创作提供了取之不尽用之不竭的素材；前者揭示了生活基础对文学活动主体的制约，后者阐明了社会生活作为文学对象的重要性，二者都是文学活动存在和发展必不可少的前提条件。文学源于生活，正是从这两个意义上说的。

6. 关于文学的发生有哪些学说？试做说明与评价。

最早从理论上系统阐述游戏说的是德国哲学家康德。康德认为，艺术是"自由的游戏"，其本质特征是无目的合目的性或自由的合目的性。康德的游戏说在席勒那里被系统地继承并加以发挥。席勒认为，人的艺术活动是一种以审美外观为对象的游戏冲动。"游戏说"试图从生理学、生物学和心理学的角度揭示艺术发生的奥秘，无疑是十分必要的，它将精神上的"自由"看作是艺术创造的核心，对于人们艺术的本质和艺术创造的基本动因，有着十分积极的作用。但是，它过分偏重于从生物学和生理学的意义来看待艺术的起因，显然是错误的。"游戏说"忽略了更为重要的社会原因，把艺术活动仅仅归结为"本能冲动"或"天性"，并且不能解释这种"本能冲动"或"天性"来自何处，这样就难以从根本上解释艺术起源的真正原因。另外，"游戏说"过分强调艺术与劳动的对立、艺术与功利的对立，也有一定的片面性。

在文学起源问题上，前人从不同的视角和理论框架上作出了推定，它们是文论史上的宝贵思想资料。而其中"劳动说"是对其他众多观点的总结和扬弃，具有更大合理性。其一，劳动提供了文学活动的前提条件。文学是在人脑走向成熟、有相对完善的语言体系后才可能出现，而人脑的成熟与语言体系的完善，都只有通过劳动才可能达到。其二，劳动催发了文学活动的需要，提供了文学的主要内容。文学是人自觉的、自由的活动，所谓自觉，是在于它有合目的性；所谓自由，是人在文学中要表达出超越现实束缚的理想。上述特性是人在实际的社会生活中，尤其是劳动中产生的。另外，文学作品要描写人的社会生活. 而劳动是人类社会生活的一个主要方面，作者经历的劳动过程往往成为他们创作的素材。其三，在文学的早期形式上也体现了劳动的痕迹。诗这种文学体裁成熟时间较早，它往往讲求韵律、节奏，而这与人的劳动过程是直接相关的，早期的诗歌，从文学史的发掘、整理情况来看，它基本上是作为歌曲的唱词出现的，同时在吟诵中，往往伴随着吟诵者的身体语言动作，即"手之舞之，足之蹈之"。诗、乐、舞三位一体，

实则是劳动过程中诗歌、音乐、舞蹈几种艺术形式萌芽因素统一在一起的反映。

“劳动说”这种文学起源观是在前人若干种起源观的基础上提出的，它对于其他起源观有所扬弃，但并不是简单地否定，而是将其纳入自身的体系中，使其他起源说的美学观点在“劳动说”的整合下体现出合理的一面。如“巫术说”提出了文学与巫术的共生关系，这是有着许多民俗依据的，但“巫术说”不能回答巫术仪式作为一种文化现象的内在根源，我们从“劳动说”出发就可看到，巫术起于人的生产愿望不能在既有生产力水平达成的矛盾。从根本上来说，它还是与人们的劳动状况直接相关的，有些巫术仪式甚至就直接融会在原始人的劳动过程中。同样，对于文学起源的“游戏说”、“宗教说”也可作出相似分析。我们认为，“劳动说”是对文学起源问题上诸家学说的合理扬弃，它不仅克服了其他诸说的不足，而且能够合理说明其他诸说的一些观点。

7. 简论关于文学起源的“巫术说”。

文学活动的发生即文学活动得以产生的原始历史起点，文学的发展则是其产生后的历史演变轨迹。“巫术说”这一观点认为文学活动的发生起点是巫术仪式。

巫，《说文》中释为“能事无形，以舞降神者也”。即用一套舞蹈来请神治病驱鬼、禳灾求福的人。由此，巫术应是指这些被称为“巫”的人及其模仿者所施用的降神术或其它超自然的操作术。至于仪式，它是“由传统习惯发展而来，是一种普遍为人们所接受的行为方式，其基本作用是使人们之间互相理解”。我们将它定义为约定俗成的有目的意义的行为方式系统。巫术总要采用一定仪式，它是使巫师由人过渡为神或具有神性的人的表征。

英国人类学家詹·乔·弗雷泽在其代表作《金枝》中较早提出了巫术仪式与文学的关系问题。他认为，巫术原理有两条，一是同类相生或同果必同因，二是甲乙二物接触后，施力于甲可影响乙，前者叫“相似律”，后者叫“接触律”。由此，巫术思维认为，模仿某物并达到某结果，可使被模仿的事物达到预想中的变化（相似律），操纵某物可对原接触过该物的人施与影响（接触律）。

英国另一学者哈丽逊在其著作《古代艺术与仪式》中，试图从巫术入手来重新探测艺术发生问题，她指出“现代科学遇到像艺术起源一类的问题的时候，不再含糊推测艺术可能如何产生，而是要调查出艺术真的是怎样产生的”。即不应用思辨的方式推断，而应以实证的方式考证艺术发生问题。她的考证是，作为欧洲古代艺术代表的古希腊悲剧源于酒神节上纪念酒神死亡与再生的仪式，后来逐渐增加了演员和情节，就由巫术仪式演变为悲剧诗了。

8. 游戏说。

游戏说认为艺术起源于游戏的一种观点。最早从理论上系统阐述游戏说的是德国哲学家康德。他认为艺术活动是人类想象力的游戏，是一种自由的游戏，是合目的性和无目的性、有意图性和无意图性、艺术和自然的统一。席勒和斯宾塞发展了康德这一思想，提出了“过剩精力”这一概念，认为生产力发展到一定水平后，人类除了满足自身的物质需要外，还有多余的时间和精力，人们打发多余时间和精力的方式就是游戏，它是艺术发展的早期形式和艺术的本质。“游戏说”试图从生理学、生物学和心理学的角度揭示艺术发生的奥秘，无疑是十分必要的，它将精神上的“自由”看作是艺术创造的核心，对于人们艺术的本质和艺术创造的基本动因，有着十分积极的作用。但是，它过分偏重

于从生物学和生理学的意义来看待艺术的起因，显然是错误的。“游戏说”忽略了更为重要的社会原因，把艺术活动仅仅归结为“本能冲动”或“天性”，并且不能解释这种“本能冲动”或“天性”来自何处，这样就难以从根本上解释艺术起源的真正原因。另外，“游戏说”过分强调艺术与劳动的对立、艺术与功利的对立，也有一定的片面性。

9. *何为巫术发生说?*

巫术发生说是探讨文学起源的一个学说。所谓巫术，是就一套约定俗成的有目的和意义的行为方式系统，也可以说是一套前文明的世界观。英国人弗雷泽《金枝》中较早地提出巫术与文学的关系问题。她认为，巫术原理有两条，一是同类相生或同果必同因，二是甲乙二物接触后，施力于甲可影响乙，施力于乙可影响甲，前者叫“相似律”，后者叫“接触律”。模仿某物并达到某结果，可使被模仿的事物达到预想中的变化（相似律），操纵某物可对原接触过该物的人施予影响（接触律）。巫术意义的生产过程对文学创作有某种启发意义，甚至，巫术活动的仪式化还为某些文学类型提供了直接的借鉴。

10. *试结合实例说明在艺术生产和物质生产之间存在着不平衡关系。*

精神生产与物质生产是人类社会生产活动的两种基本形式。精神生产的产生和发展，始终以物质生产为前提和基础。精神生产最初与物质生产交织在一起，从属于物质生产，随着生产力的发展，精神生产才独立发展起来。精神生产独立发展起来之后，一方面仍受物质生产的制约，另一方面又有相对独立性，表现在它的发展与物质生产存在着不平衡现象以及它对物质生产具有反作用。文学作为一种精神生产与物质生产的关系也如上所述。

文学伴随生产劳动而产生，并随着生产劳动的发展而发展，但文学发展的进程也有特殊的情况，就是它的发展同经济发展并不总是同步的，有时显得快些，有时慢些，有时甚至同生产呈反方向的发展。这就是马克思所说的物质生产与艺术生产发展的“不平衡关系”。

这种“不平衡”有两种典型的体现：一种情况是某些文艺类型只能兴盛在生产发展相对低级的阶段，随着生产力的发展，它的繁荣阶段也就过去了，如古希腊神话和史诗。另一种情况是艺术生产与物质生产的发展水平并不是呈正比例的，经济落后的国家或地区可能在文学艺术上反而领先，如18世纪的德国和19世纪的俄国。

如何来理解和解释物质生产发展同文学发展的不平衡关系呢?

其实，“不平衡关系”只是说明了文学发展与经济发展关系的一个方面，而这一关系的另一方面则是两者发展上的平衡关系，就是说，经济的、物质生产活动的发展水平会最终制约文学发展水平。进一步说，不平衡与平衡两者共存于文学与经济发展的关系之中，从局部的情况，或者从某一历史时期的情况看，不平衡关系确实是存在的，但在总体的方面看，或者我们从相当长的历史阶段来分析，那么文学发展的水平就在经济发展水平的曲线上左右摆动，二者之间总是大致平衡的。因此，物质生产或者说经济是文学发展中起“最终的支配作用”的东西。但是，最终的支配作用的因素并不等于惟一的因素，影响文学发展的除了经济以外，上层建筑的政治、道德、哲学、宗教等观念以及一些涉及文学发展的制度、政策、设施也会对文学发展产生影响，而且往往是更直接的影响。

三、论述题

1. 请以艾布拉姆斯的文学四要素对文学活动做一整体观照并加以简要描述，分析这四个要素在文学活动中的关系和变化特点。

文学活动的“四个要素”是美国当代文艺学家艾布拉姆斯在《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》中提出的。这四个要素是：世界、作者、作品和读者。我们认为，文学活动作为一种话语活动，这四个要素是相互依存、相互渗透，相互作用的，它们共同构成一个有机的活动系统。人类的生活世界是文学活动产生、形成和发展的客观基础；作者则是文学生产的主体；读者，作为文学接受的主体，不仅是阅读作品的人，而且是与作者生活于同一世界的主体，双方通过作品进行潜在的精神沟通；作品，既是作者本质力量对象化的显现，也是读者本质力量对象化的显现。在文学活动中，主体和对象的关系始终处于发展与变化之中。

（1）世界

世界是文学活动的基本要素，在这里主要是指文学活动所反映的主观世界、客观世界和社会世界以及宗教信仰意义上的超验世界，由此形成了摹仿论（包括再现论、反映论）的立论依据。

（2）作者

文学活动不仅与世界相关，而且也涉及如下方面：作者通过创作文学作品以表达他的感受、并试图以此唤起读者相应的感受，因此它也是一种作者表现活动。这样，作者成为文学活动的又一基本要素。

（3）作品

文学反映的世界并不等于世界本身，同时，文学表达的情感也多不同于作者内心的实际感受，这两种不同终究要在作品中显现出来。因此，作品是文学活动的又一基本要素。

（4）读者

文学活动不只是作者创作的活动，它还应包括文学读者进行阅读鉴赏的活动。只有经过读者阅读鉴赏，作者创作的文本才能实现其价值。因此，读者是文学活动的又一基本要素。

因此，文学活动系统是由世界、作者、作品、读者构成的一个交往结构。其中，人类的生活世界是文学活动产生、形成和发展的客观基础，它不仅是作品的反映对象，也是作者与读者的基本生存环境，是他们能通过作品产生对话的基础；作者则是文学生产的主体，他不单是写作作品的人，更是创作文学规范并把自己对世界的独特审美体验通过作品传达给读者的主体；至于读者，作为文学接受的主体，不仅是阅读作品的人，而且是与作者生活于同一世界的主体，双方通过作品进行潜在的精神沟通；而作品，作为显示客观世界的“镜”和表现主观世界的“灯”，作为作者的创造对象和读者的阅读对象，是使上述一切环节成为可能的中介。作品既是作者本质力量对象化的显现，也是读者本质力量对象化的显现。因此，在文学活动中，主体和对象的关系始终处于发展与变化之中。一方面是主体的对象化，另一方面又是对象的主体化，正是在主体对象化和对象主体化的互动过程中，才生动地显示出了文学所特有的社会的和审美的本质属性。

2. 文学是人学，通过举具体的文学现象分析这个观点。

勃兰兑斯曾经说过，“文学史，就其最深刻的意义来说，是一种心理学，研究人的灵魂，是灵魂的历史”。整个人类的文学历史，都可以说是展示人的生活，表现人的思想感情，研究人的灵魂的历史。在这个意义上，“文学就是‘人学’”。

（1）文学是“人学”的第一层次含义是就文学的审美性而言的，即文学对生活的反映具有超越生活现象，表现人的价值，追寻人生意蕴的特点。

首先，人是文学的主要对象。审美从最根本的意义上说，就是从人的社会生活和劳动创造中去寻找和发现人的价值及人生的意义。所以，当文学从审美关系上来把握社会生活时，人也就必然地成了文学的主要对象。人们从文学作品、尤其是从那些优秀之作中，常常会看到文学对人的关注，看到文学对人性的揭示和思考。这说明，人始终居于文学所表现的一切生活现象的中心。无论是叙事性作品还是抒情性作品，从这些文学作品所呈现的世界里，最终获得的还是对人的生活与命运、思想与感情的表现，还是有关人和人生意义的感悟与启迪。

其次，文学作品结构显现的是人的生活、人的价值和人生意义

任何文学作品都是一个双层的结构体，透过语言媒介，我们可以从中看到两个密切相关的层次。第一个层次，可以称之为作品的现象层次，它由作品所描绘的形象体系所构成，它可能是一个故事，也可能是诗人笔下的山川景物。但是，从审美关系上把握生活，又要求文学必须超越这个由故事、情景所构成的现象世界，把社会生活视为人的本质力量对象化的产物。于是又有了文学作品的第二个层次，即显示人的价值和人生意义的层次。在这个层次中，文学表现着人的感受、体验与思想情感，追寻和思考着人生的意蕴，从而体现了文学以审美的方式来把握生活的特点。而且，也只有当文学作品进入了这个审美的层次，人们才不会把《阿Q正传》当作一场闹剧而无视阿Q的“精神胜利法”，才有可能进入对其病态心理何以形成的严肃思考之中，才会在“哀其不幸，怒其不争”的复杂感受中反思社会、历史与人生。

（2）“文学是‘人学’”的另一个含义，是说文学对人和人生的表现具有生命体验的特点

文学不仅仅把以人为中心的社会生活作为自己的根本对象，而且文学更以自己特有的方式，对人的性格、命运、思想、感情、乃至潜意识作了丰富、复杂、多样的表现，从而为人们展现了唯有文学方能展现的生活经验和思想感情，这是一个只有借助于文学才能进入的人的世界。文学对人生的把握，对人生意蕴的追寻和感悟，都发生在不同于知性经验的心理经验的层面上。它在个体的生命体验中，以感性的、直观的方式把握着人生的现实。在现实人生里，苦恼与欢乐共在，偶然与必然混杂；欲望里有善也有恶，人性中有美也有丑；诗情画意往往隐藏甚至消融在无数的平庸和琐碎里……总之，生活里的一切，都不具有单色调。当人们以知性的标准和逻辑去审视堂·吉诃德、包法利夫人、安娜·卡列尼娜、阿Q、繁漪、倪吾诚这些艺术形象的时候，产生的那种难以判断的困惑；以及当人们从切身的生活经验出发，以审美的方式感受、体认这些艺术形象的处境与心情时，所泛起的那种理解与同情，都似乎告诉我们确有另一种尺度的存在，它源于现实的人生经验和真实的生命感受。这，正是文学或者审美所要把握的对象，也是文学之所以成为“人学”的根据。

3. 比较游戏发生说与劳动说，论述你个人的文学起源观。

最早从理论上系统阐述游戏说的是德国哲学家康德。康德认为，艺术是“自由的游戏”，其本质特征是无目的合目的性或自由的合目的性。康德的游戏说在席勒那里被系统地继承并加以发挥。席勒认为，人的艺术活动是一种以审美外观为对象的游戏冲动。“游戏说”试图从生理学、生物学和心理学的角度揭示艺术发生的奥秘，无疑是十分必要的，它将精神上的“自由”看作是艺术创造的核心，对于人们艺术的本质和艺术创造的基本动因，有着十分积极的作用。但是，它过分偏重于从生物学和生理学的意义来看待艺术的起因，显然是错误的。“游戏说”忽略了更为重要的社会原因，把艺术活动仅仅归结为“本能冲动”或“天性”，并且不能解释这种“本能冲动”或“天性”来自何处，这样就难以从根本上解释艺术起源的真正原因。另外，“游戏说”过分强调艺术与劳动的对立、艺术与功利的对立，也有一定的片面性。

劳动说的主张是：首先，劳动提供了文学活动的前提条件；人类的生产活动是一切其他基本活动的前提。其次，劳动产生了文学活动的需要。人的活动都伴随一个自觉的目的，这一目的源于某种需要而设定。再次，劳动构成了文学描写的重要内容。最后，劳动制约了最早的文学的形式。各民族最早文学体裁是诗，必须吟唱，载歌载舞，早期的文艺是诗、乐、舞的结合体。这种早期文艺的形式同劳动过程直接相关。相对于其他学说，劳动说更具体、更科学，从根本上阐释了文学的起源问题，提供了文学起源的最根本的学说。劳动说的正确性在于以下几点：首先，劳动是原始艺术最主要的表现对象。其次，史前艺术在内容与形式方面都留下了大量的劳动生产活动的印记。但是，过分注意劳动与艺术发生的直接关系，也不免有些简单化。劳动是人类社会生活最重要的组成部分，但却不是社会生活的全部，而劳动以外的其他社会生活的内容，也与艺术的发生有着密切的关系。

第四章　文学活动的审美意识形态性质

【历年真题】

一、名词解释

1. 文学（2005 南京师范大学考题）
2. 文学惯例（2007 年江西财经大学考题）
3. 文学的审美意识形态性质（2007 年兰州大学考题、2009 年中国传媒大学考题、2009 年陕西师范大学考题）
4. 话语蕴藉（2003 年北京师范大学考题、2008 年首都师范大学考题）
5. 含混（2005 年北京师范大学考题）
6. 含蓄与含混（2006 苏州大学考题）
7. 文学语言（2004 东北师范大学考题）

二、简答题

1. 文学概念的两种含义以及中国古代“文学”概念的演变。（2008 年湖南大学考题）
2. 如何辨别文学和非文学的区别？你对近年来学界对于文学“界限”的争论怎样认识？（2009 年华南师范大学考题）
3. 为什么说文学既是无功利的又是功利的？（2009 年华南师范大学考题、2006 年湖南大学考题、2003 年北京师范大学考题）
4. 简论文学的审美属性。（2007 年湖南师范大学考题）
5. 试述文学的审美意识形态属性的表现。（2006 曲阜师范大学考题）
6. 怎样理解话语蕴藉（2005 年湖南大学考题、2008 年曲阜师范大学考题）

三、论述题

1. 举例论述你对文学审美性的理解。（华中师范大学 1999 年考题）
2. 从理论和时间（文学例证）两个角度谈一谈文学与非文学的边界问题。（2007 年华中科技大学考题）
3. 试论述文学与经济基础的“中介”。（1996 年北京师范大学考题）
4. 文学与政治的关系。（2005 年华中师范大学考题）
5. 为什么说文学是思想性最强、理性色彩最浓的一种艺术？（2001 年华中师范大学考题）
6. 谈一谈文学的功利性问题。（2004 年东北师范大学考题）
7. 法兰克福学派的中坚阿多诺曾就艺术生产的审美与社会双重属性论述道：“艺术之所以是社会的，不仅仅是因为它的生产方式体现了其生产过程中各种力量和关系的辩

证法，也不仅仅因为它的素材内容取自社会；确切地说，艺术的社会性主要因为它站在社会的对立面。但是，这种具有对立性的艺术只有在它成为自律性的东西时才会出现。通过凝结成一个自为的实体，而不是服从现存的社会规范并由此显示其'社会效用'，艺术凭借其存在本身对社会展开批判。"试就阿多诺的这一论述谈谈你对文学的审美意识形态的理解。（湖南大学 2008 年考题）

8. 文学审美情性与以丑为表现对象是否矛盾，为什么？（2005 年华中师范大学题考题）

9. 举例说明语言艺术的基本特征（1998 年华中师范大学考题）

10. 联系作品，谈谈你对文学言语特征的认识。（2008 年山东师范大学考题）

11. 文学语言的深层义是怎样生成的？（1998 年华中师范大学考题）

12. 举例说明为什么语言艺术的表现很少受时空的限制？（2002 年华中师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 文学

文学是显现在话语蕴藉中的审美意识形态。我们一般认为，话语是与社会权力关系相互缠绕的具体言语方式，是特定社会语境中人与人之间从事沟通的具体言语行为，即一定的说话人与受话人之间在特定社会语境中通过本文而展开的沟通活动，包含说话人、受话人、本文、沟通、语境等要素。这就是说，话语意味着把讲述内容作为信息由说话人传递给受话人的沟通过程；而传递这个信息的媒介具有言语特性；同时，这种沟通过程发生在特定社会语境中，即与其他相关性言语过程、与说话人和受话人的具体生存境遇具有联系。文学正是这样一种话语。文学作为具有审美属性的语言艺术，是特定社会语境中人与人之间从事沟通的话语行为或话语实践。文学作为话语，至少包括以下五个要素：说话人、受话人、文本、沟通以及语境。

2. 文学惯例

文学作为惯例指的是这种情形：当狭义文学和审美的文学观念确立并具有普遍有效性以后，某些介乎广义文学和狭义文学之间的现象，如某种新文体、边缘文体或实验文学，往往难以按确切标准归类，而只能按某种惯例去加以模糊的或相对的界说，这样就有了折中义文学和惯例的文学观念。惯例，在这里指人们在使用文学概念时，有意或无意地遵循或建立的某种未经言明而又约定俗成的规范。惯例可来自过去的文学传统，也可来自新创造。

惯例应包含如下规范：

① 文学的语言有独特表现力。

② 文学总是要呈现形象的世界，这种形象具有想象、虚构和情感等特性。

③ 文学传达完整的意义，本身构成一个整体。

④ 文学蕴含着似乎特殊而无限的意味。

3. 文学的审美意识形态性质

审美意识形态，是指与现实社会生活密切缠绕的审美表现领域，其集中形态是文学、音乐、戏剧、绘画、雕塑等艺术活动。文学的审美意识形态属性，是指文学的审美表现过程与意识形态相互浸染、彼此渗透的状况，表明审美中浸透了意识形态，意识形态巧借审美传达出来。审美意识形态在意识形态中具有特殊性：它一方面被看作意识形态的富于审美特性的种类，但另一方面又渗透着社会生活以及其他意识形态的因子，与它们复杂地纠缠在一起。因此，审美意识形态不是审美与意识形态的简单相加，而是指在审美表现过程中审美与社会生活状况相互浸染、彼此渗透的状况。

文学的审美意识形态性质，是对文学活动的特殊性质的概括，文学的审美意识形态属性表现在，文学成为具有无功利性、形象性和情感性的话语与社会权力结构之间的多重关联域，其直接的无功利性、形象性、情感性总是与深层的功利性、理性和认识性等交织在一起。这可以从三方面看：第一，从目的看，文学并不直接寻求实际利益的满足，然而，间接地或内在地又有某种功利性，即力求审美地掌握世界，并把审美无功利性仅仅当作实现其反映现实生活这一功利目的特殊手段。可以说，在文学中，无功利性是直接的，功利性是间接的，直接的无功利性总是实现间接的功利性的手段。第二，从方式看，文学以审美形象为自身特有的存在方式。审美形象既具有感性特征，又渗透着想象、虚构或情感等精神过程，并要求人以活生生的审美直觉去把握。但形象被置入文学、成为文学的直接存在方式，必须依赖于概念的力量。作家创作时难免会通过概念方式去分析时代、素材、主题，预测读者和批评界的反应等。在文学活动中，形象是直接的和内在的，概念是间接的和外在的。第三，从态度看，文学的形象世界直接凝聚着作家或读者的主体态度——审美情感，同时，也包含着他们的客观理智反映——认识。

4. 话语蕴藉

“蕴藉”（又写作“酝藉”），来自中国古典诗学。在文学领域，它是指文学作品中那种意义含蓄有余、蓄积深厚的状况。文学总是以一定的话语形状去蕴含多重复杂意义，或是把多重复杂意义蕴含在一定的话语形态之中。所以，文学直接地就总是以话语蕴藉的形态而存在。

话语蕴藉是指文学活动的蕴蓄深厚而又余味深长的语言与意义状况，表明文学作为社会话语实践蕴含着丰富的意义生成可能性。进一步看，文学作为话语蕴藉，有两层意思：第一，整个文学活动带有话语蕴藉属性。第二，在更具体的层次上，被创造出来以供阅读的特定文本带有话语蕴藉属性。整体的文学话语蕴藉活动需要沉落为具体文本的话语蕴藉，而文本的话语蕴藉也应当纳入完整的社会话语蕴藉实践中去阐明。文学的审美意识形态性质存在于其话语系统的蕴藉中，无法离开这种话语蕴藉而独立存在。本文的话语蕴藉常常表现在两方面：含蓄和含混。含蓄指在有限的话语中隐含或蕴蓄仿佛无限的意味，使读者从有限中体味无限。含混（也称歧义、复义或多义），指看似单义而确定的话语蕴蓄多重不确定意义，令读者回味无穷。含蓄突出的是表达上的“小”中蓄“大”，含混偏重是阐释上的“一”中生“多”，但两者在实质上是一致的：共同揭示出文学本文的丰富的意义生成可能性即话语蕴藉特性。

5. 含混

含混（也称歧义、复义或多义），是文本的话语蕴藉的典范形态之一，指看似单义而

确定的话语蕴蓄多重不确定意义，令读者回味无穷。换言之，读者阅读文本时可能感到其中含蕴着多重意义，有多种“读法”。它与含蓄不同。含蓄突出的是表达上的“小”中蓄“大”，含混偏重的是阐释上的“一”中生“多”。不过，两者在实质上是一致的：共同揭示出文学文本的话语系统具有丰富的意义生成可能性即话语蕴藉特性。文学的审美意识形态性只能以话语蕴藉这一特定形态表现出来，都只能蕴含在话语的含蓄或含混的意义空间中，无法离开这种话语蕴藉而独立存在。

6. 含蓄与含混

含蓄是文本的话语蕴藉的典范形态之一，指在有限的话语中隐含或蕴蓄仿佛无限的意味，使读者从有限中体味无限。

含混（也称歧义、复义或多义），是文本的话语蕴藉的典范形态之一，指看似单义而确定的话语蕴蓄多重不确定意义，令读者回味无穷。

含蓄突出的是表达上的“小”中蓄“大”，含混偏重的是阐释上的“一”中生“多”。不过，两者在实质上是一致的：共同揭示出文学文本的话语系统具有丰富的意义生成可能性即话语蕴藉特性。

文学的审美意识形态性只能以话语蕴藉这一特定形态表现出来，都只能蕴含在话语的含蓄或含混的意义空间中，无法离开这种话语蕴藉而独立存在。

7. 文学语言

文学语言突破了语言系统的语法结构和逻辑要求，强调个人感情色彩和风格。它一般不作为说理手段，而是作为描写、表现、象征的符号体系，常对语言学用语进行变形和一定程度的背离，采用隐喻的方法，模糊、多义。正因为如此，文学语言相当灵活，在不同作家和不同语境中，用语千变万化，不断创新，是一种富于创造性的言语。话语蕴藉是对文学活动的特殊语言状况的概括，指文学作为社会性话语活动所包含的丰富的意义生成可能性。文学的话语蕴藉属性在这里有两层意思：一是整个文学活动带有话语蕴藉性质；二是在更具体层次上，被创造出来以供阅读的特定语言性“本文”带有话语蕴藉性质。本文的话语蕴藉常常表现在两方面：含蓄和含混。含蓄突出的是表达上的“小”中蓄“大”，含混偏重是阐释上的“一”中生“多”，但两者在实质上是一致的：共同揭示出文学本文的丰富的意义生成可能性即话语蕴藉特性。文学的审美意识形态性质存在于其话语系统的蕴藉中，无法离开这种话语蕴藉而独立存在。文学是显现在话语蕴藉中的审美意识形态。

二、简答题

1. 文学概念的两种含义以及中国古代“文学”概念的演变。

文学有两种含义：第一，文学的文化含义——一切口头或书面语言作品的统称，包括今天所谓文学和政治、哲学、历史、宗教等一般文化形态。此种文学概念盛行于中国魏晋以前和西方18世纪之前，把文学当作一般文化形态，并无特殊的或专有的性质。第二，文学的审美含义——具有审美属性的语言行为及其作品，包括诗、散文、小说、剧本等。此种文学概念大致完成于中国魏晋时期（3至6世纪）和西方16至18世纪，强调文学具有不同于一般文化形态的特殊审美性质。现在，我们经常用到的是文学的通行含义：文学是艺术门类之一，是主要表现人类审美属性的语言艺术，包括诗歌、小说、散

文、剧本等文类。尽管文学的通行含义已经固定，但也并不存在一个明确、清晰的界限，可以截然分辨文学与非文学。文学的含义具有一定的模糊性和不确定性。

在中国，文学最初是泛指一切文章，这正体现了文学的广义的文化含义。现代文学概念所包括的诗，在先秦时代是主要体现一般文化含义的。所谓“诗以言志”，并没有着意寻求诗的特殊审美属性，而是主要关注其一般文化内涵：由诗歌发现民俗文化状况。随着文学活动的逐步发展和演化，诗的特别的审美意义也受到重视。在春秋时期，孔子讲“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”就是明确强调《诗经》具有使“君子”成人的文化建构功能。显然，诗虽然总体上被归属于一切文章等广义的文化范畴，被要求承担一般文化所承担的社会功能，但其不同于其他文化形态的特别属性已开始被认识到了：诗具有特殊的语言与形象魅力，比其他文化形态更能感动人。人们也逐渐以“文”或“文章”指称文学的这种狭义内涵。

但在魏晋以前，文学的文化含义是居于主导地位的。魏晋时期，“文学”与“文章”和“文”逐渐成为同义词。5 世纪时，宋文帝建立“四学”，“文学”从而与“儒学”、“玄学”、“史学”正式分了家。由此，文学的审美含义算是从包罗广泛的文化大家庭中分离出来，获得独立发展。文学的审美含义的分离与独立，与这时期对文学的特殊审美属性的高度重视密切相连。后来，由于陆机（如“诗缘情”）、钟嵘（如“滋味”）、刘勰（如“情往似赠，兴来如答”）、萧统、萧绎、沈约等的共同努力，文学的审美属性终于获得了普遍的和明确的认可。

2. 如何辨别文学和非文学的区别？你对近年来学界对于文学“界限”的争论怎样认识？

现在，我们经常用到的是文学的通行含义：文学是艺术门类之一，是主要表现人类审美属性的语言艺术，包括诗歌、小说、散文、剧本等文类。尽管文学的通行含义已经固定，但也并不存在一个明确、清晰的界限，可以截然分辨文学与非文学。文学的含义具有一定的模糊性和不确定性。

尽管现行用法已经确定，但事实上，文学的含义常常发生复杂的演变。正是在这种演变中，通常意义上的非文学有可能会变成文学。这正显示了文学含义的不确定性与不断变化的特点。

判断文学与非文学的标准并不简单地在于审美属性及语言形式，而主要在于：第一，文学的语言富有独特表现力，例如“那么甜”与“那么凉”别含深意；第二，文学总是要呈现审美形象的世界，这种审美形象具有想象、虚构和情感等特性，例如《便条》建构了一个想象的人际关系状况；第三，文学传达完整的意义，本身构成一个整体；第四，文学蕴含着似乎特殊而无限的意味。

文学界定的广义、狭义和折中义及相应的三大途径文化、审美和惯例彼此不同，给我们把握文学概念带来困难。广义文学和文化的文学观念，虽然有助于阐明文学的文化含义，但在今天已很少通行。因为人们更多的倾向于把狭义文学即诗、小说、散文等称为文学，以使它同哲学、历史、伦理学等其他文化形态区别开来；狭义文学和审美的文学观念，又易于因过分强调“纯文学”或文学的“文学性”而忽视文学的文化含义；而折中义文学和惯例的文学观念，诚然在处理一些边缘的，模糊的或先锋的文学现象时有其优势，但又容易出现相对主义弊端。

但是，上述三条途径毕竟已给我们昭示出某种步出迷津的解决办法来，这就是：以狭义文学和审美的文学观念为中心去综合广义文学和文化的文学观念，及折中义文学和惯例的文学观念，从而建立明确的文学观念。

3. 为什么说文学既是无功利的又是功利的?

文学作为审美意识形态，从目的看，它既是无功利的，也是功利的。

说文学是无功利的，是因为：

(1) 文学是审美的，而审美是无功利性的，并不寻求直接的实际利益。

(2) 集中体现在作家的创作活动和读者的阅读过程中。作家需舍弃功利心才能创作出好作品。读者需保持无功利心，才能进入文学的审美世界。

虽然文学直接地是功利的，但间接地或内在地却又潜伏着某种功利性。作为作家或读者的社会性话语活动，文学虽然与直接的功利目的无关，但间接地仍旧有深刻的社会功利性。其次，作为反映现实社会生活的话语结构（尤指文学活动的“本文”方面)，文学的功利性在于，它把审美无功利性仅仅当做实现其反映现实生活这一功利目的的特殊手段。

(1) 间接地有深刻的社会功利性，显现为审美地掌握世界的深层目的。

(2) 它把审美无功利性仅仅当作实现其反映现实生活这一功利目的的特殊手段。

总之，文学的无功利性是直接的，功利性是间接的，直接的无功利性是实现间接的功利性的手段。

所以说文学既是无功利的又是功利的。

4. 简论文学的审美属性。

文学从本质上说是意识形态。作为意识形态，文学具有普遍的属性，也具有特殊的属性。文学的普遍属性在于，它是一般意识形态；文学的特殊属性在于它是审美意识形态。文学的审美意识形态属性表现在，文学成为具有无功利性、形象性和情感性的话语与社会权力结构之间的多重关联域，其直接的无功利性、形象性、情感性总是与深层的功利性、理性和认识性等交织在一起。

(1) 文学作为一般意识形态

文学作为一般的意识形态，一方面最终决定于社会的经济基础；另一方面，它与经济基础的关系不是直接的，而是间接的有距离的，它往往要与上层建筑中政治、法律等中介的环节与经济基础发生联系，而经济基础对于文学的作用也不是直接的，也要通过政治等中介环节才能发生支配性的作用。

(2) 文学作为审美意识形态

审美意识形态，是指与现实社会生活密切缠绕的审美表现领域，其集中形态是文学、音乐、戏剧、绘画、雕塑等艺术活动。审美意识形态在意识形态中具有特殊性：它一方面被看作意识形态中的富于审美特性的种类，但另一方面又渗透着社会生活以及其他意识形态的因子，与它们复杂地交织在一起。因此，审美意识形态不是审美与意识形态的简单相加，而是指在审美表现过程中审美与社会生活状况相互浸染、彼此渗透的状况。

5. 试述文学的审美意识形态属性的表现。

从本质上来说，文学是意识形态。作为意识形态，文学具有普遍的属性，也具有特殊的属性。文学的普遍属性在于，它是一般意识形态；文学的特殊属性在于它是审美意

识形态。所谓审美意识形态，就必然是审美与意识形态的复杂组合形式。文学的审美意识形态属性表现在，文学成为具有无功利性、形象性和情感性的话语与社会权力结构之间的多重关联域，其直接的无功利性、形象性、情感性总是与深层的功利性、理性和认识性等交织在一起。

（1）文学作为一般的意识形态

文学作为一般的意识形态，一方面最终决定于社会的经济基础；另一方面，它与经济基础的关系不是直接的，而是间接的有距离的，它往往要与上层建筑中政治、法律等中介的环节与经济基础发生联系，而经济基础对于文学的作用也不是直接的，也要通过政治等中介环节才能发生支配性的作用。

（2）文学作为审美意识形态

审美意识形态，是指与现实社会生活密切缠绕的审美表现领域，其集中形态是文学、音乐、戏剧、绘画、雕塑等艺术活动。审美意识形态在意识形态中具有特殊性：它一方面被看作意识形态中的富于审美特性的种类，但另一方面又渗透着社会生活以及其他意识形态的因子，与它们复杂地交织在一起。因此，审美意识形态不是审美与意识形态的简单相加，而是指在审美表现过程中审美与社会生活状况相互浸染、彼此渗透的状况。

（3）文学的审美意识形态属性的表现

文学的审美意识形态属性，是指文学的审美表现过程与意识形态相互浸染、彼此渗透的状况，表明审美中浸透了意识形态，意识形态巧借审美传达出来。具体地说，文学的审美意识形态属性表现在，文学成为具有无功利性、形象性和情感性的话语与社会权力结构之间的多重关联域，其直接的无功利性、形象性、情感性总是与深层的功利性、理性和认识性等交织在一起。

① 文学既是无功利的也是功利的。

文学作为审美意识形态，从目的看，它既是无功利的，也是有功利的。文学的无功利性集中体现在作家的创作活动和读者的阅读活动中。文学的无功利背后总是存在着不可否认的功利考虑。文学直接地是无功利的，但间接地或内在地却又隐伏着某种功利性。

首先，作为作家或读者的社会性话语活动，文学虽然与直接的功利目的无关，但间接地仍旧有深刻的社会功利性。其次，作为反映现实社会生活的话语结构（尤指文学活动的“本文”方面），文学的功利性在于，它把审美无功利性仅仅当做实现其反映现实生活这一功利目的的特殊手段。

② 文学既是形象的，也是理性的。

从方式上看，文学的审美意识形态性质表现在，文学既是形象的，但也含有某种理性。由于以形象形态存在，文学必然地表现位直觉方式。直觉是主体对于形象的不依赖概念而获得的瞬间感悟，它是感性的而不是推理的，是直接的而不是间接的，是体验的而不是分析的。在创作中，理解时代的意识形态氛围，分析素材，构思主题、情节、人物关系，预测读者反应和批评界态度等，时常掺杂作者的理性过程。

③ 文学既是情感的也是认识的。

从态度看，文学的审美意识形态性质表现在，文学既是情感的，也是认识的。审美情感作为审美评价，总是与审美无功利、审美形象相互渗透着，并通过它们而显现。文学作为意识形态，必然包含认识因素。文学不仅表达主观情感评价，而且也表达客观理

智认识。在文学中，审美情感是直接的，理智认识则是间接的。直接的审美情感的深层往往隐伏着间接的理性认识。

6. *怎样理解话语蕴藉。*

话语蕴藉是指文学活动的蕴蓄深厚而又余味深长的语言与意义状况，表明文学作为社会话语实践蕴含着丰富的意义生成可能性。进一步看，文学作为话语蕴藉，有两层意思：第一，整个文学活动带有话语蕴藉属性。第二，在更具体的层次上，被创造出来以供阅读的特定文本带有话语蕴藉属性。整体的文学话语蕴藉活动需要沉落为具体文本的话语蕴藉，而文本的话语蕴藉也应当纳入完整的社会话语蕴藉实践中去阐明。

话语蕴藉的典范形态是含蓄和含混。含蓄是文本的话语蕴藉的典范形态之一，指在有限的话语中隐含或蕴蓄仿佛无限的意味，使读者从有限中体味无限。

含混（也称歧义、复义或多义），是文本的话语蕴藉的典范形态之一，指看似单义而确定的话语蕴蓄多重不确定意义，令读者回味无穷。含蓄突出的是表达上的“小”中蓄“大”，含混偏重的是阐释上的“一”中生“多”。不过，两者在实质上是一致的：共同揭示出文学文本的话语系统具有丰富的意义生成可能性即话语蕴藉特性。

文学的审美意识形态性只能以话语蕴藉这一特定形态表现出来，都只能蕴含在话语的含蓄或含混的意义空间中，无法离开这种话语蕴藉而独立存在。话语蕴藉是对文学活动的特殊语言状况的概括，指文学作为社会性话语活动所包含的丰富的意义生成可能性。这里有两层意思：一是整个文学活动带有话语蕴藉性质；二是在更具体层次上，被创造出来以供阅读的特定语言性“本文”带有话语蕴藉性质。本文的话语蕴藉常常表现在两方面：含蓄和含混。含蓄指在有限的话语中隐含或蕴蓄仿佛无限的意味，使读者从有限中体味无限。含混（也称歧义、复义或多义），指看似单义而确定的话语蕴蓄多重不确定意义，令读者回味无穷。含蓄突出的是表达上的“小”中蓄“大”，含混偏重是阐释上的“一”中生“多”，但两者在实质上是一致的：共同揭示出文学本文的丰富的意义生成可能性即话语蕴藉特性。

三、论述题

1. *举例论述你对文学审美性的理解。*

文学以其对美的寻求、揭示、建构和表现，满足了人类的审美需求，丰富着我们的精神世界和文化生活，并因此确立了自身存在的根据和价值。

首先，文学的审美性体现在文学的形式上。文学是一门语言的艺术，文学是通过语言媒介来实现对人生的审美把握，因此，人们最初就是从文学的语言形式上来理解语言的审美性的，形式美是文学审美性的一种体现。

其次，文学的审美性体现在文学的内容上。所谓审美，实际上是人所进行的一切创造和欣赏美的活动，文学活动正是在人与现实的审美关系上展开的，文学从社会生活中寻找发现和展示的，文学通过想象和虚构所建构、所追求的，正是审美关系所规定的人生境况及其蕴含的意义和价值，审美是文学的内在规定。“文学是人学”，文学以人为主要对象，展现人的生活，表现的人感情，同时又在表现感性形态的社会生活时超越它，把人们带进一个更为深远的、显示人的价值和人生意义的世界，一个指向人的精神追求的世界。在对人生的表现上，文学在个体的生命体验中，以感性直观的方式感受着人生

的现实，展现人性的复杂，让人领悟到不同于知性抽象把握的另一层人生意蕴，一种只存在于平凡生活中的人生意蕴，从而以全部感觉在对象世界中肯定自己。

第三，文学审美性体现在文学的生成方式上。文学不仅是现实人生的展现，也是对人的精神生活和人生理想的展现，而对人的愿望和期盼的表现及对现实的超越必须借助于想象与虚构来实现。因此，虚构是文学审美把握人生的重要方式，两者之间存在着这样一种互动关系：只有通过艺术虚构，文学才能实现对人生的审美把握；而审美关系又是虚构和想象的基础，因为只有在审美的语境中，虚构和想象才能成为理想的表现，才不会沉溺于个人欲望的幻想。

第四，文学审美性体现在文学的衡量标准上。文学的审美性根源于文学的真实性，“真实”是文学的共同价值追求及审美品格。文学的真实性实质上是一种艺术真实，如果人们能够通过虚构的文学世界加深了对现实人生的感受和理解，如果文学表现了真切的人生体验和真挚的情感状态，能够适应和满足读者的接受心理，那么文学就有了真实性，就有了审美性。

2. 从理论和时间（文学例证）两个角度谈一谈文学与非文学的边界问题。

现在，我们经常用到的是文学的通行含义：文学是艺术门类之一，是主要表现人类审美属性的语言艺术，包括诗歌、小说、散文、剧本等文类。尽管文学的通行含义已经固定，但也并不存在一个明确、清晰的界限，可以截然分辨文学与非文学。文学的含义具有一定的模糊性和不确定性。

尽管现行用法已经确定，但事实上，文学的含义常常发生复杂的演变。正是在这种演变中，通常意义上的非文学有可能会变成文学。这正显示了文学含义的不确定性与不断变化的特点。

判断文学与非文学的标准并不简单地在于审美属性及语言形式，而主要在于：第一，文学的语言富有独特表现力，例如“那么甜”与“那么凉”别含深意；第二，文学总是要呈现审美形象的世界，这种审美形象具有想象、虚构和情感等特性，例如《便条》建构了一个想象的人际关系状况；第三，文学传达完整的意义，本身构成一个整体；第四，文学蕴含着似乎特殊而无限的意味。

3. 试论述文学与经济基础的“中介”。

文学从本质上说是意识形态。作为意识形态，文学具有普遍的属性，也具有特殊的属性。文学的普遍属性在于，它是一般意识形态；文学的特殊属性在于，它是审美意识形态。

（1）文学作为一般意识形态。

要了解文学的审美意识形态属性，首先需要了解意识形态在社会结构中的位置。社会结构由两个基本层面构成：社会的经济基础与社会上层建筑。上层建筑包括两个层面：一是政治、法律制度；二是社会意识形态，如哲学、宗教、艺术（包括文学）等。

按照马克思主义的解释，经济基础是社会结构中的最终决定力量，它制约着上层建筑；同时，上层建筑也不是完全被动的，它反作用于经济基础。同时，按照马克思主义的理解，上层建筑中的意识形态比起政治、法律制度，距离经济基础要远些。这说明，文学作为意识形态，一方面最终决定于社会的经济基础，也就是说，对于文学的情形归根到底要由经济基础来说明；另一方面，它与经济基础的关系不是直接的，而是间接的

有距离的，它往往要通过上层建筑中政治法律等中介的环节与经济基础发生联系，而经济基础对于文学的作用也不是直接的，也要通过政治等中介环节才能发生支配性的作用。

（2）文学作为审美意识形态。

审美意识形态，是指与现实社会生活密切缠绕的审美表现领域，其集中形态是文学、音乐、戏剧、绘画、雕塑等艺术活动。审美意识形态在意识形态中具有特殊性：它一方面被看作意识形态中的富于审美特性的种类，但另一方面又渗透着社会生活以及其他意识形态的因子，与它们复杂地交织在一起。因此，审美意识形态不是审美与意识形态的简单相加，而是指在审美表现过程中审美与社会生活状况相互浸染、彼此渗透的状况。审美意识形态，是意识形态的多样种类之一。文学正是这样一种审美意识形态。

4. 文学与政治的关系。

文学艺术最终是受经济基础决定的，它同时受其他社会意识形态的影响，在这些影响中，政治对文学的影响最大最直接。具体地说，这种影响因政治表现形态的不同主要体现在如下两个方面：

首先体现为制度、设施和方针政策的政治对文学的影响。作为制度、设施和方针政策，政治体现了统治阶级的意志，所以带有强制性，它使政治可以干预社会的文学活动，对文学产生直接的作用。中外文学的发展历程都表明，凡是政治比较开明，统治阶级确实把文学艺术活动视为调节社会正常运作不可缺少的组成部分，并实行有利于文化繁荣的政策时，文学的发展就比较顺利，甚至出现文学繁荣的局面；相反，凡是政治黑暗，思想禁锢，当权者实施文化专制的高压政策时，包括文学活动在内的整个文化生活都会冷落凋零，文学创作也会停滞不前，甚至出现衰落倒退的现象。我国新时期文学的蓬勃发展，唐代文学的繁荣，以及意大利 16 世纪费罗伦萨的文艺复兴，都体现了政治对文学的发展所起的积极作用。

其次，作为意识形态的政治思想对文学活动的影响。与政治制度和政治设施不同，政治意识形态对文学的影响一般来讲不带有强制性，它是以人们接受某种政治思想，认同某种意识形态的方式作用于文学活动。因此，政治意识形态对文学的影响就有了更为内在更为掩蔽的特点。它可能以旗帜鲜明的政治观点出现，在更多的情况下，也可能以潜移默化的方式浸透在文学活动之中，表现在作家、作品的思想倾向或情感态度上。对于作家来说，特定的政治意识形态往往会影响他的审美理想的建构，会成为他观照、理解和表现社会生活的一种尺度或标准，进而制约着他对生活材料的取舍和艺术形象的塑造。在中国历史上长期处于优势的儒家政治思想就对古代文学的发展产生了深远的影响，甚至在一些优秀作家的身上，也不难发现这种“怨而不怒”的儒家美学的规范和儒家政治思想的束缚压抑了他们的艺术才华，削弱了其作品的批判力度。政治思想对于文学接受活动的影响就更为常见也更为明显了，其主要体现在读者以政治的观点和方式来理解、解释文学文本的意义和价值，从而发掘了文本所隐含的意识形态内容。在今天，受政治观念支配的意识形态对文学的影响已经超出了国界，成为一种全球性的文化现象。有人称之为“文化帝国主义”，有人称之为“后殖民主义”，它以潜移默化的方式影响着甚至改造着他国的本土文化，其中当然也包括文学。文化的后殖民现象说明了政治意识形态对文学活动的影响会随着政治、经济的全球化日益加剧也日益复杂。

5. 为什么说文学是思想性最强、理性色彩最浓的一种艺术？

因为语言艺术能够深刻、细腻地传达思想感情，表现人的心理生活。“语言是思想的

直接现实”，同人的思维活动有着极为密切的关系。因此，与其他艺术相比，作为语言艺术的文学似乎更适合表现人的思想感情，展示人的心理世界。

一方面，文学可以通过语言塑造形象，以形象符号传情达意，使那些难以言说或不可言说的情绪、感受获得一种具象化的表现。例如李煜的名句“问君能有几多愁？恰似一江春水向东流”，把既无形体又难说清的愁思形象化了，写出国破家亡之愁的沉甸甸的分量和无穷无尽的延绵。直接表现人类的心理生活几乎可以说是语言艺术的“专利”，除此之外能够涉足这个领域的似乎只有音乐。不过，由于音乐语言更为抽象和概括，它对情感情绪的表现往往比较模糊、宽泛，更难像文学那样，给情感注入一定的理性内涵。

另一方面，文学又可以直接利用语言是思想的直接现实这个特点，展示思维活动的过程，传达那些只能用语言才能确切表达的思想认识。从这个意义上说，文学似乎占有两种传达信息的媒介或手段，它既能够使思想感情的表现保持着感性的生动和细腻，又可以直接发挥语言作为概念的功能，表现理性化的思想。后一种方式虽说只能作为形象表现的补充极为有限地使用，不过即使如此它也极大地丰富了文学对思想感情的表现力，使文学在一定程度上克服了其他艺术因形象的直观性和表现媒介的单一性所造成的局限。所以说，文学是思想性最强、理性色彩最浓的一种艺术。

6. 谈一谈文学的功利性问题。

文学的无功利性是直接的，功利性是间接的，直接的无无功利性总是实现间接功利性的手段。文学不带有直接功利目的，“但它由于在其话语结构中显示了现实社会关系的丰富与深刻变化，因而间接地也体现出掌握现实社会生活这一功利意图”。文学的功利性是深深隐伏于无功利内部的，它作为一种掌握的方式，让我们能深刻地理解世界人生的意义。

韩愈曾指出“文学离开伦理便没有价值，离开教化便没有功用”主张“为道而学文，为道而作文”，说明了文学要有价值、功用，且通过伦理、教化，道来实现。康德有过这样一段论述“那规定鉴赏判断的快感是没有任何利害关系的”，“一个人关于美的判断，只要夹杂任何及少利害感在里面，就会有偏爱而不是纯粹的欣赏判断了”。事实上一个人一旦对一件事物有了判断，不就有了区别，又怎么没有利害关系呢？文学不也这样吗！郭沫若指出：“我承认一切艺术，虽然貌似无用，然而有大用焉。”这里的貌似无用，即指表面上的无功利性，而有大用，则指实质上的功利性。文学的这种大用在于，它可以唤醒社会，鼓舞革命，即唤醒和鼓舞人民参与变革世界的实践。比如：五四时期，易卜生的戏剧《玩偶之家》介绍到中国，曾经使许多青年女子激动不已，她们因看到娜拉摆脱资产阶级的市侩丈夫的束缚，追求自由，独立的意志，而激起了要求冲破封建压迫，向往个性解放的情感与愿望。再如，歌德的《少年维特之烦恼》出版之后，一些青年达到陶醉忘形，神魂颠倒的地步，他们因自己的婚姻不自由而纷纷效仿维特，对旧道德旧制度表示抗议，一时形成所谓的“维特热”。鲁迅先生说文学是“给人的愉快和休息是修养，是劳动和战斗之前的准备”，还说文学是“无用之用”，也就是说文学的直接的无功利性正是为了实现间接的有功利性。鲁迅先生弃医从文，是因为看到了文学比医治病人的伤痛具有更大的意义，它能改造及塑造国民的灵魂和素质。

文学的功利性具有主观性与客观性。作品问世后的效果与作者主观愿望相符合的现象，便使文学功利形态呈现出了主观性。反之创作目的与作品效果相反的，在古今中外

文学史上也不乏先例。作品的这一客观效果，就超过了作者的主观愿望，使文学功利形态呈现出了客观性。我们读完列夫·托尔斯泰的长篇巨著《复活》以后，一般都认为，真正“复活”的是女主人公喀秋莎，虽然她早年被迫陷入泥淖，但进了监狱后，在革命者影响下，懂得了生活的意义，开始走向了新生活。然而读者的这种认识却是作家始料未及的。托尔斯泰在这部小说中宣扬并赞美的，其实是男主人公聂赫留朵夫的“复活”，用他来说明这样一个真理：要想从罪孽的深渊中拯救自己，继而拯救整个社会，必须皈依到基督教的门下，以“爱”作为旗帜来改变黑暗的社会，用基督的“勿以暴力抗恶”来达到真正的灵魂“复活”。然而作品所揭露的现实，其社会意义却已远远超过了作者的主观愿望，因而便产生了作者主观愿望与作品客观效果之间的矛盾，使作品呈现出客观的功利形态。

再从深层次说，文学“无功利”的背后其实存在着某种功利。文学直接地是无功利的，但间接地或内在的却有隐伏着某种功利性。但这里的“功利”并非上述的“利益”，而是社会功利性。高尔基的《母亲》作为社会主义文学的奠基作，之所以被列宁称作“一本非常及时的书”就因为它不但客观反映了社会发展的必然趋势，而且有意识地歌颂了社会的先进阶级——工人阶级的崇高理想以及他们的斗争，指出了工人阶级的觉悟以及工农联盟对于革命的胜利所具有的伟大意义，坚定了广大人民“革命必然取得胜利”的信念，因而主客观上都起到了反映和歌颂历史前进的伟大作用。至此我们可以说，文学的社会的功利形态，实际上就是指作品面向社会，反映社会，帮助读者了解和认识生活的社会性。

实际上直接的无功利性正是为了达到间接的功利性。朱熹要求诗人：“虚静”，目的正是“虚静而明”，及无功利性的超然态度有助于真正明了事物之理。文学是一种作家和读者的话语活动，已经被人们认同。作家的创作活动和读者的阅读过程构成了整个文学活动。如果一方带有功利性，那么整个过程就是有功利的。如李贺的《南园》：“男儿何不带吴钩，收取关山五十州。请君暂上凌烟阁，若个书生万户侯。”这是诗人追求功名失意后抒发的情感，且看这句“男儿何不带吴钩，收取关山五十州”。可见仍是不失其雄心壮志。李贺是个书生，早就诗名远扬，本可以才学入仕，但这条进身之路被“避父讳”这一封建礼教无情地堵死了，使他没有机会施展自己的才能。“何不”一语，表示实在出于无奈。次句一个“取”字，举重若轻，有破竹之势，生动地表达了诗人急切的救国心愿。然而“收取关山五十州”谈何容易？书生意气，自然成就不了收复关山的大业，而要想摆脱眼前悲凉的处境，又非经历戎马生涯，杀敌建功不可。这一矛盾，突出表现了诗人愤激不平之情。这里诗人抒发的感慨具有明显的功利色彩，而后人对这首诗的喜爱也是因为自身的情感在诗中得到了共鸣，体味出怀才不遇的悲愤之情，这说明读者在阅读的过程中也带有功利目的的。

7. 法兰克福学派的中坚阿多诺曾就艺术生产的审美与社会双重属性论述道：“艺术之所以是社会的，不仅仅是因为它的生产方式体现了其生产过程中各种力量和关系的辩证法，也不仅仅因为它的素材内容取自社会；确切地说，艺术的社会性主要因为它站在社会的对立面。但是，这种具有对立性的艺术只有在它成为自律性的东西时才会出现。通过凝结成一个自为的实体，而不是服从现存的社会规范并由此显示其‘社会效用’，艺术凭借其存在本身对社会展开批判。”试就阿多诺的这一论述谈谈你对文学的审美意识形

态的理解。

审美意识形态，是指与现实社会生活密切缠绕的审美表现领域，其集中形态是文学、音乐、戏剧、绘画、雕塑等艺术活动。审美意识形态在意识形态中具有特殊性：它一方面被看作意识形态的富于审美特性的种类，但另一方面又渗透着社会生活以及其他意识形态的因子，与它们复杂地纠缠在一起。因此，审美意识形态不是审美与意识形态的简单相加，而是指在审美表现过程中审美与社会生活状况相互浸染、彼此渗透的状况。

文学的审美意识形态属性，是指文学的审美表现过程与意识形态相互浸染、彼此渗透的状况，表明审美中渗透了意识形态，意识形态巧借审美传达出来。具体地说，文学的审美意识形态属性表现在，文学成为具有无功利性、形象性和情感性的话语与社会权力结构之间的多重关联域，其直接的无功利性、形象性、情感性总是与深层的功利性、理性和认识性等缠绕在一起。第一，从目的看，文学不带有直接功利目的，即是无功利的，但这种无功利本身也隐含有某种功利意图；第二，从方式看，文学处处以形象感人，但也含有某种理性；第三，从态度看，文学富于情感性，但也带有某种认识性。

8. 文学审美情性与以丑为表现对象是否矛盾，为什么？

答案一：

不矛盾。文学与生活的关系是建立在人与现实的审美关系之上的，审美是文学价值取向的内在规定。但是，肯定文学具有审美的属性并不是说它只能表现美的对象，不能写丑的东西；而是说文学是从审美关系上来把握社会生活的。正像人们在现实人生中经常可以观察、甚至经历过的那种生活情景一样，人的价值和人生的意义往往是在矛盾与斗争中才能获得鲜明而丰富的显现，因而真与假，善与恶，美与丑的对抗、斗争和比照，实际上具有更高的审美价值。在这个意义上说，丑的东西能够也应该成为文学的对象。丑本身不可能成为美，然而美与丑的斗争，却能够使丑成为审美的对象；充分显示了丑的本质，或者对丑的表现达到了神似境界的艺术形象，也因此有可能获得极高的审美价值，成为不朽的艺术形象。即使像悲剧，表现了丑在现实中暂时地压倒了美，它也能因为唤起了人们对美的追求与向往而取得审美的意义。所以，一部文学作品是否具有审美的价值，并不取决于它是否写了丑的东西，而是取决于作家是否从审美关系上去认识和表现这种对象。

答案二：

不矛盾。（1）文学活动是在人与现实的审美关系上展开的。文学从社会生活中寻找、发现和展示的，文学通过想象和虚构所建构、所追求的，正是由审美关系所规定的人生境况及其蕴含的意义和价值。审美是文学的内在规定，它能够使人获得精神上的特殊享受。

（2）肯定文学具有审美属性，并不是说它只能表现美的对象，不能写丑的东西；而是说文学是从审美关系上审视人生、把握生活的。文学作品是否具有审美价值，并不取决于它是否写了丑的东西，而是取决于能否从审美关系上去认识和表现这种对象。

（3）丑不可能成为美，但美与丑的斗争却能够使丑成为审美的对象；充分展示丑的本质，对丑的揭示都可能达到极高的审美价值；即使作品表现了丑暂时压倒美的情况，仍然能够唤起人们对美的追求与向往而取得审美的意义。从这个意义上说，丑的东西能够也应该成为文学的对象。

9. 举例说明语言艺术的基本特征

非直观性使文学形象在清晰性和明确性上，永远无法和其他艺术形式相比，但它使文学形象摆脱了感官形象的束缚，而且有了更自由、更广阔、更深邃的表现力。

从艺术表现的角度看，语言艺术主要有以下几个特点：

第一，语言艺术的表现很少受时空的限制，对社会人生的反映有巨大的容量。不受时空限制，使文学既可表现一时一地稍纵即逝的思想感情，也可反映错综复杂的社会关系，表现深邃宏大的历史内容。（少年听雨歌楼上，中年听雨客舟中，而今听雨僧庐下）

第二，语言艺术能够深刻、细腻的传达思想感情，表现人的心理活动。其一，文学可以通过语言塑造形象，以形象符号传情达意，使那些难以言说或不可言说的情绪、感受获得一种具象化的表现。其二，文学可直接展示思维活动过程，传达只有语言才能确切表达的思想认识。（问君能有几多愁，恰似一江春水向东流）

第三，语言的丰富表现潜力拓展了文学的审美空间，使文学在把握人生上成为最自由、最带普遍性的艺术种类。在语言艺术家手中，可以通过种种技巧和手法，挖掘和开拓语言表现的潜能，使语言变为得心应手的工具。（一朵妖红翠欲流）

10. 联系作品，谈谈你对文学言语特征的认识。

文学是一种语言艺术。文学创造所凭借的符号是语言，但不是语法意义上的语言，而是一种特殊的交往语言，即“言语”。“言语”，就是实际交往中的讲话，是发生在至少两个人之间的语言行为。构成“言语”的基本句子称为“话语”。文学创造所凭借的言语或话语不同于科学言语和日常言语，它更富于艺术性、形象性、技巧性和个体风格，且含蓄、多义、模糊，千变万化，不断创新。所以，文学创造是一种创造性的言语表现，是旨在创造新的话语系统，并通过创造性话语系统塑造文学形象的一种特殊活动。

（1）文学言语是内指性的，普通言语是外指性的。普通言语指向语言符号以外的现实世界，它必须符合现实生活逻辑、经得起客观生活的检验，并且必须遵守各种形式逻辑的原则。文学言语则是指向本文中的艺术世界，它不必符合现实生活的逻辑而要求与整个艺术世界氛围相统一。（2）文学言语具有心理蕴含性。语言符号一般有两种功能，即指称功能和表现功能。普通言语侧重于它的指称功能，而文学言语则把它的表现功能提到更加重要的位置。文学言语中蕴含了作家丰富的知觉、情感、想象等心理体验，因而比普通言语更富于心理蕴含性。（3）文学言语具有阻拒性，又称“陌生化”。这是俄国形式主义者提出来的，它针对的是“自动化”语言。所谓“自动化”语言，是指那些过分熟悉的不再能引起人注意的言语。比如用“弹指间”来表示时间过得快，一开始显得很生动形象，于是人人都用，司空见惯，人们就只把它当作一个干巴巴的符号，而不再有新鲜感。文学言语就是要力避这种语言的“自动化”现象，设法把普通言语加工成陌生的、扭曲的、对人具有阻拒性的言语，这种言语可能不合语法，打破了人们理解的常规，甚至不易被人理解，但却能引起人们的注意和兴趣，在延长感知时间、增加感知难度的情况下，反而增强了它的审美效果，形成文学言语的一大特色。但阻拒性言语不能使用得过滥、过多，要用得恰到好处。

科学言语强调严谨的逻辑性和规范的语法结构，要求说理清楚、概念明确、不注重个人色彩和风格，显得朴素单纯。日常言语较富于感情色彩、个人风格和艺术意味，但总的说还是服从说理的需要，以表意明确为主旨。这两种言语都较接近语法意义上的

"语法系统"。与科学言语和日常言语相比，文学言语则明显突破了语言系统的语法结构和逻辑要求，强调个人感情色彩和风格。它一般不作为说理手段，而是作为描写、表现、象征的符号体系，常对语言学用语进行变形和一定程度的背离，采用隐喻的方法，模糊、多义。正因为如此，文学言语相当灵活，在不同作家和不同语境中，用语千变万化，不断创新，是一种富于创造性的言语。

话语蕴藉是对文学活动的特殊语言状况的概括，指文学作为社会性话语活动所包含的丰富的意义生成可能性。文学的话语蕴藉属性在这里有两层意思：一是整个文学活动带有话语蕴藉性质；二是在更具体层次上，被创造出来以供阅读的特定语言性"本文"带有话语蕴藉性质。本文的话语蕴藉常常表现在两方面：含蓄和含混。含蓄指在有限的话语中隐含或蕴蓄仿佛无限的意味，使读者从有限中体味无限。含混（也称歧义、复义或多义），指看似单义而确定的话语蕴蓄多重不确定意义，令读者回味无穷。含蓄突出的是表达上的"小"中蓄"大"，含混偏重是阐释上的"一"中生"多"，但两者在实质上是一致的：共同揭示出文学本文的丰富的意义生成可能性即话语蕴藉特性。文学的审美意识形态性质存在于其话语系统的蕴藉中，无法离开这种话语蕴藉而独立存在。文学是显现在话语蕴藉中的审美意识形态。

"填空"是指读者对文学作品未尽内容的想象补充，"对话"是指读者基于自己的理解与作品本文内涵之间的交流，"兴味"是指读者由本文激发的情感体验与想象创造。文学接受之所以需要"填空"、"对话"与"兴味"，主要是由文学本文的特征决定的。第一，与其他艺术门类不同，文学本文是抽象性文字符号的系列组合，这些符号，只有经由读者的理解、想象、体验，才能还原为可以构成审美的形象；第二，文学本文使用的主要是不确定的描述性语言，隐含着无数"空白"，必须经由读者自己去"填空"、"对话"、"兴味"才能把握；第三，优秀文学作品的特征是"言有尽而意无穷"，因此，文学本文形象中的丰富内涵，也必须经由读者自己的主动创造，才能理解，才能充分实现。

11. *文学语言的深层义是怎样生成的？*

深层含义是指隐含在字面意义之下的内在含义或言外之意，它往往是含蓄的、不确定的、有弹性的，甚至是不同含义并存的，因而提供了多种理解的可能。具体说来，文学语言的深层含义包括双关义、暗示义、反讽义、比喻义、象征义、言外义等多种。

上述种种深层含义的产生，都与特定的语境密切相关。语境包括语言上下文和情景上下文。语言上下文指语言本身的环境，亦即言辞环境，包括词语、句子、段落及篇章等内部诸关系；情景上下文又称言辞外上下文，指的是语言社会环境。在传统的理解中，语境主要指某个词、句、段与它们的上下文之间的联系；而在瑞恰兹的语义学批评理论中，语境概念得到了最大限度的拓展：即在共时性上，扩大到与我们诠释某个词有关的某个时期中的一切事情；在历时性上，表示一组同时复现的事件。在瑞恰兹看来，一个词的意义就是"它的语境中缺失的部分"，而这缺失的、没有出现的部分，也就是隐藏在字面义之下或之外的深层含义。例如，陈毅的师作："大雪压青松，青松挺且直。要知松高洁，待到雪化时。"从字面义来看，它写的是一种自然现象，而在深层含义上，我们不仅将其看作身处逆境的作者革命精神和情操的自喻，更理解为对一种正直、高洁的人格，威武不屈的精神的赞颂，这种深层含义不只来自诗作的语言上下文本身，更来自言辞外的整个社会历史环境。正是在这种特定的语境中，"大雪"和"青松"都成了具有丰富寓

意的象征。“大雪压青松”的深层含义，可理解为任何邪恶势力、严酷环境对正直高洁之士或卓越特出人才的压制、诬陷和诋毁。

从接受主体来看，文学文本中缺失的、没有在字面上出现的深层含义的生成，离不开读者的细心品味和深入开掘。如瑞恰兹所说，语境中有一种“节略形式”，因为一个词往往承担几个角色的职责，即它具有多重意义，而在文本中，这些角色可以不必再现，由此造成了语境的缺失。这缺失实际上是文学语言中的艺术间空，它为读者留下了再创造的思维空间，而读者理解力和想象力的充分发挥，便可生成语言的深层含义。早有人指出《红楼梦》的人物语言特点，多用“缩句法咽住”，这其实也是一种艺术的省略，是不写之写。如黛玉临终前，只说了半句话：“宝玉！宝玉！你好……”读者于此，便可调动自己的生活经验，展开丰富的联想与想象，体会黛玉此刻耿耿于心却始终未明言之意。作者不写，反而胜过写出来的千言万语。这里，语言的艺术间空提供了一个蕴涵着多种理解潜能的深层框架，而真正使深层含义现实化的动因，则是读者的积极参与。

12. 举例说明为什么语言艺术的表现很少受时空的限制？

答：因为文学塑造的形象不具有直观性，而是通过语言的中介诉诸读者和想象的再创造，因此文学在表现社会生活时几乎不受时间和空间的限制，具有广阔的自由。早在18世纪，莱辛就在讨论诗和画的区别时提出，语言艺术和造型艺术的不同在于后者作为一种空间艺术，只能表现最小限度的时间，即某个瞬间，而语言艺术却可以表现动态的事物，不受时间的局限去叙述过程。钱钟书又进一步补充说，即使在空间形象的表现上，文学也有让绘画望尘莫及的自由。例如王维《陇头吟》：“长安少年游侠客，夜上成楼看太白。陇上行人夜吹笛。关西老将不胜愁，驻马听之双泪流。身经大小百余战，麾下偏裨万户侯。苏武身为典属国，节旄落尽海西头。”这首诗写出了“少年楼上看星，与老将马背听笛，人异地而事同时，相形以成对照，皆在凉辉普照之下，犹‘月子弯弯照九州，几家欢乐几家愁’”。体现了语言艺术可以“把同一时间而不同空间里的景物连系配对，互相映衬”，表现空间“分合错综的关系”，绘画就无法展现这种空间关系。不受时空限制使文学在反映生活上有了巨大的容量，无论是在表现人生中一时一地稍纵即逝的思想感受，还是反映错综复杂的社会关系，表现深邃宏大的历史内容，文学都能承担。在这一点上，其他艺术种类所受的限制就多了。

第五章　社会主义时期的文学活动

【历年真题】

一、名词解释

1. 人民性（2002 年南开大学考题）
2. 百花齐放百家争鸣（2000 年北京师范大学考题）

二、简答题

1. 怎样理解民族文学与世界文学的辩证关系。（2004 年东北师范大学考题）

【参考答案】

二、名词解释

1. 人民性

人民性是文学作品所显示出来的一种社会属性。中外文学史上出现的那些程度不同地表现了人民群众的生存方式、生存境遇、需求愿望、审美理想与审美情感的作品，都是具有人民性的作品。在文学理论史上，最早使用人民性这个概念的是 19 世纪俄国诗人、批评家维亚捷姆斯基。他在 1819 年给屠格涅夫的信和 1824 年写的《古典作家和出版者的谈话》中，率先以人民性的标准评价古典作家作品。以后俄国批评家别林斯基、杜勃罗留波夫等广泛运用和发挥了人民性这一概念。马克思主义者根据历史唯物主义原理又赋予了它新的内涵。马克思说："自由出版物的人民性（大家知道，画家也不是用水彩来画巨大的历史画的），它的历史个性以及那种赋予它以独特性质并使它表现一定的人民精神的东西——这一切对诸侯等级的辩论人说来都是不合心意的。"毛泽东也说："无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不同的态度。"人民性的涵义与人民的涵义密不可分。人民的概念，在不同国家不同的历史时期有不同的内涵。人民在一般意义上讲，它是指在一定的历史时期内，一切赞成拥护和参加推动社会发展的进步事业的阶级、阶层、社会集团和个人。在每一个历史阶段中，人民总是社会成员的绝大多数，劳动人民永远是人民的主体。在历史上，处于上升时期的资产阶级，曾是革命的、进步的，在一定程度上代表了广大劳动人民的愿望和要求，因而在这个时期，他们也属于人民的范围。我们在分析文学作品时，应把它置于一定的历史环境之中，结合当时的历史特点、时代精神和人民的审美趋向，以美学的和历史的观点给予实事求是的分析和评价。

2. 百花齐放百家争鸣

"百花齐放，百家争鸣"是毛泽东文艺思想和学术思想中的一个重要理论主张。1942 年

5月23日，在延安文艺座谈会上，毛泽东就明确指出："文艺家几乎没有不以为自己的作品是美的，我们的批评，也应该容许各种各色艺术品的自由竞争；但是按照艺术科学的标准给以正确的批判，使较低级的艺术逐渐提高成为较高级的艺术，使不适合广大群众斗争要求的艺术改变到适合广大群众斗争要求的艺术，也是完全必要的。"这种主张已含有"百花齐放，百家争鸣"思想的萌芽。1951年，毛泽东为中国戏曲研究院成立题词"百花齐放，推陈出新"。1953年，毛泽东提出，历史研究工作的方针是"百家争鸣"。1956年4月28日，在省、市、自治区党委书记参加的中共中央政治局扩大会议上的讲话中，毛泽东第一次正式提出把"百花齐放，百家争鸣"作为繁荣和发展文化、艺术和科学事业的一项基本方针。他说："艺术问题上的百花齐放，学术问题上的百家争鸣，我看应该成为我们的方针。"1957年春，毛泽东《在省、市、自治区党委书记会议的讲话》、《关于正确处理人民内部矛盾的问题》、《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》中，从理论上进一步对"百花齐放，百家争鸣"作了全面系统的阐述。他说："百花齐放，百家争鸣的方针，是促进艺术发展和科学进步的方针，是促进我国的社会主义文化繁荣的方针。"此后，"百花齐放，百家争鸣"成为我们国家发展和繁荣科学文化和艺术事业的一个根本性和长期性的方针。"百花齐放，百家争鸣"不仅符合人们的认识规律，而且也符合科学文化和艺术发展的规律。近半个世纪的实践反复证明：只要我们坚定不移地贯彻"百花齐放，百家争鸣"方针，我国的科学、文化和艺术事业就会向前发展；反之，我们的科学、文化和艺术事业的发展，就会受到挫折或失败。

三、简答题

1. 怎样理解民族文学与世界文学的辩证关系。

民族文学与世界文学是既相互区别又相互联系的一对范畴。民族文学是指世界各民族在其历史发展过程中，创造和发展起来的具有本民族特征和民族传统，并以民族语言为表现形式的文学。早在18世纪，伏尔泰就明确意识到，同样的体裁在不同的民族国家里，因其具有不同的民族特点而呈现出不同的形态。从理论上提出民族文学与世界文学概念的则是德国诗人、美学家歌德。他在1827年1月31日同爱克曼谈话时说："我愈来愈深信，诗是人类的共同财产。……我喜欢环视四周的外国民族的情况，我也劝每个人都这么办。民族文学在现代算不了很大的一回事，世界文学的时代已快来临了。现在每个人都应该出力促使它早日来临。"（见［德］爱克曼辑录：《歌德谈话录》，朱光潜译，见《朱光潜全集》第十七卷，安徽教育出版社1989年版，第364页）歌德强调诗是人类共同的财富。各民族的文学都有自己的特点、自己的长处，不能故步自封、夜郎自大。应当通过各民族文学之间相互交流、相互学习、相互对话，促使世界文学的时代到来。歌德的这一见解，反映了人类文学活动发展的总的趋向。世界文学是与民族文学相对而言的，它是随着世界市场的形成而发展起来的。马克思、恩格斯在《共产党宣言》中对此作过深刻的论述，说："资产阶级，由于开拓了世界市场，使一切国家的生产和消费都成为世界性的了。……过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。"可见，世界文学是在世界市场

形成过程中由世界各民族的和地方的文学共同构成的一种世界性文学的总称。它具有鲜明的时代性和全人类性，同时，各民族文学又保留有自己的特色。在世界文学形成的过程中，各民族文学之间在相互吸收的基础上，进一步发扬了本民族文学的优秀传统，从而使世界文学这个百花园显得更加五彩缤纷、绚丽夺目。

第六章　文学创造作为特殊的精神生产

【历年真题】

一、名词解释

1. 文学创造（2006 年江西财经大学考题）
2. 精神生产（2007 年华中科技大学考题）
3. 艺术生产（2008 年兰州大学考题）
4. 文学的主体性（2004 年华中师范大学考题、2006 年华中师范大学考题）

二、简答题

1. 如何理解艺术生产与物质生产发展的“不平衡关系”？（2007 年山东师范大学考题、2006 曲阜师范大学考题）

为什么说文学是一种更加自由、更富创造性的活动？（2005 年山东师范大学考题）

3. 试简析作为文学创造客体的社会生活的特殊性。（2006 年湖南大学考题）

4. 你对西方学者关于文学创造的主体即“模仿者”理论是如何认识的？（2006 年曲阜师范大学考题）

5. 你如何评价“凡是写作的作家就是文学创造的主体”的说法？（2004 年东北师范大学考题）

6. 如何理解文学创造的主体是美的体验者、评价者和创造者？（2007 年江西财经大学考题）

7. 亚里士多德：“就做诗的需要而言，一件不可能发生但却可信的事，比一件可能发生但却不可信的事更为可取。”分析并评价这段话所阐述的文学观点。（2007 年华中师范大学考题）

三、论述题

1. 举例论述物质方式的发展变化对文学的影响。（2003 年华中师范大学考题）

2. 文学创造作为一种特殊的精神生产，它和其他精神生产如科学、宗教、音乐、绘画存在着什么样的区别？（2009 年上海师范大学考题）

3. 谈谈你对“文学是一种语言艺术”这句话的看法。（2005 年山东师范大学考题）

4. 举例分析文学创作活动中创作主体与生活对象之间的关系。（2000 年华中师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 文学创造

文学创造是一种特殊的精神生产。文学创造则是对世界的审美掌握，通过对世界的情感体验、感受、评价，力图表达主体对世界的主观感受和认识，并把这种认识传达给别人，以满足人们的情感需要，是一种审美意识形态的生产，其成果是人的审美意识形态的物化形态，呈现为一定的形象体系。

文学创造是人对世界的审美掌握，文学产品正是在此基础上形成的具有话语蕴藉的审美意识的物化形态。文学当然包含着科学认识的因素，但这种认识因素在文学创造及其作品中已被情感化、诗意化，即审美化了。文学创造作为一种具有话语蕴藉的审美意识形态生产，导向能充分地体现人的本质力量的现实世界。文学创造作为特殊的生产就是以言语为原料的生产活动。同时，文学言语与科学言语有较大差别，比日常言语也更富于艺术性、技巧性、个体风格，同时也更含蓄、多义、模糊，有限的言语中往往包含着无限的意蕴。同一种民族语言在不同的作家手中，在不同语境中，其运用千变万化，它是不断创新的。所以，文学创造不止以言语为材料，而且旨在创造新的言语系统，通过创造性言语系统塑造文学形象。

文学活动是一种“精神个体性的形式”，不受群体意识的严格规范。文学创造活动主要是一种情感体验活动，而情感处于意识和无意识之间，不受概念的严格约束，是一个最自由的心理领域，因此，它在精神活动领域中是最自由和最富于个性的创造活动。

2. 精神生产

精神生产是人类生产活动的基本形式之一，是人类为取得精神生活所需要的精神资料（如科学知识、艺术品等）而进行的对于自然、社会的观念活动。在精神生产活动中，人与对象世界的关系是一种精神关系。就是说，精神生产是人通过意识活动对外部世界进行观念性的思索或体验，并在此基础上凭借符号创造新的观念世界的活动。

精神生产和物质生产是人类的两种生产活动。在其中，精神生产的历史发展和变化，不同历史形态下精神生产的不同性质和特征，从根本上说是被物质生产所决定的。但是，另一方面，精神生产一旦从物质生产中分化出来，它就具有了相对的独立性。

它的特点：

（1）精神生产观念地创造对象世界。

（2）精神生产以符号活动来创造观念世界。

（3）精神生产是富于个性的自由创造活动。

精神生产的产生和发展，始终以物质生产为前提和基础。精神生产最初与物质生产交织在一起，从属于物质生产，随着生产力的发展，精神生产才独立发展起来。精神生产独立发展起来之后，一方面仍受物质生产的制约，另一方面又有相对独立性，表现在它的发展与物质生产存在着不平衡现象以及它对物质生产具有反作用。

3. 艺术生产

“艺术生产”是马克思、恩格斯在考察社会生产活动的客观过程时提出来的，最初在

《德意志意识形态》中称艺术活动为“艺术劳动”，后来在《〈政治经济学批判〉导言》中称为“艺术生产”。艺术生产就是艺术创造活动。作为一种特殊的精神生产，它是人对世界的一种审美掌握方式，即主要通过情感体验和直观的方式掌握世界，形成对世界的审美意识并运用艺术符号将其物化、创造一个独特的具有审美价值的形象世界的活动。在各种精神生产活动中，艺术创造突出地表现为“精神个体性的形式”和保持着“精神的自律”，因而是一种最富于创造个性的“真正自由的劳动”。

4. 文学的主体性

文学的主体性是指，在文学活动中，主体自身的各种条件，尤其是他的人生经验和他对社会生活的感受与理解，对文学把握社会生活会形成深刻的影响，由此形成了文学这种社会意识形式的主体性特征。文学的主体性说明，文学并不是客观对象如实投影于人的大脑的产物，而是一种在主体的积极参与下，通过虚构方式才得以形成的，包含了主体成分在内并受主体的情感、意志所支配的意识现象或精神生产。

二、简答题

1. 如何理解艺术生产与物质生产发展的“不平衡关系”?

艺术生产与物质生产发展的“不平衡关系”是马克思和恩格斯多次论述的重要问题。从根本上说，文学生产随物质生产的发展而发展，同时，也要受其他意识形态生产的影响，并且又可以对物质生产等领域产生反作用。但物质生产与文学生产的关系不是一对一的，甚至也不是直接关联的，其相互影响往往有着中介环节，所以在发展上可以不同步，这就是所谓的“不平衡关系”。它的具体表现有两种典型状况：一是某种艺术类型在后来经济发展的条件下反而衰落了，如古希腊时高度繁荣的神话、史诗，成为后代不可企及的范本；二是落后的地区，在文学上取得的成就可能超越经济发达的地区，如19世纪的俄国文学比英、法文学并不逊色，而俄国是欧洲的经济落后地区。

2. 为什么说文学是一种更加自由、更富创造性的活动?

文学活动是一种“精神个体性的形式”，不受群体意识的严格规范。文学创造活动主要是一种情感体验活动，而情感处于意识和无意识之间，不受概念的严格约束，是一个最自由的心理领域，因此，它在精神活动领域中是最自由和最富于个性的创造活动。

3. 试简析作为文学创造客体的社会生活的特殊性。

人的意识活动包括文学艺术活动和科学认识活动，它们都是社会生活的反映。但作为文学创造客体的社会生活具有特殊性。

(1) 它是整体性的社会生活。

所谓整体性的生活，是指既不局限于某一方面，也不局限于某一层次，而是多方面生活的交融、渗透、是现象与本质、具体与一般相统一的社会生活。文学艺术反映的生活就具有这种整体性。

(2) 它是具有审美价值的或经过审美提炼而具有审美价值的社会生活。

总体来说，社会生活中有一类是具有审美价值的，另一类是不具有审美价值的。文学要创造美，要激发人们的美感，就必须努力去发现、反映那些具有审美价值的生活，而对那些不具有审美价值甚至与美对立的事物，则必须进行审美提炼和转化，使之在进入艺术作品之后具有审美价值。所谓具有审美价值的生活，指的是那些本身就具有美的

属性的生活，即富于诗意的生活。如社会美、自然美。文学在反映社会生活时，一般地说，总是努力去发现和表现那些本身就具有审美价值的事物，而对那些不具有社会意义和审美价值的丑的事物总是摒弃的。

(3) 它是作家体验过的社会生活。

由于作家的体验，作为文学创造客体的社会生活被知觉化、情绪化、心灵化，外在的现实生活也就转化为内在的心里现实。在文学创造中，作家对生活的体验是一种审美的体验，而审美体验主要是一种情感体验，虽然它也包含认识、思考，但这种认识、思考已不可分割地融化于情感之中，因此说，文学对象是经过作家的体验而成为情感化了的客体。

4. 你对西方学者关于文学创造的主体即“模仿者”理论是如何认识的？

西方的艺术模仿说认为，艺术是对自然的模仿，而作家、艺术家就是“模仿者”。赫拉克利特、德谟克利特、柏拉图、亚里士多德以及后世许多文艺理论家、艺术家都持这种观点。不过他们对“模仿者”的具体理解并不相同。

在柏拉图看来，艺术家作为模仿者是缺少“真知识”的无能的人，包括荷马这样伟大的诗人也不过如此。他认为艺术家作为模仿者也就只是“影像”的复制者，机械的临摹者。后来也有一些理论家持有类似柏拉图的观点，把艺术家称作“仿造者”。亚里士多德则认为，艺术家作为模仿者并非由于无能，而是天性使然。他认为，使人对自然的模仿并非依样画葫芦的被动者，而是不同于历史学家的主动创造者。文艺复兴时期的阿尔伯蒂、达·芬奇、锡德尼，启蒙运动的先驱狄德罗等，都把艺术家、诗人称作模仿者，他们对模仿者的理解基本继承了亚里士多德的观点，强调艺术家、诗人的创造性，强调通过想象、虚构，把理想与现实结合起来。

18 世纪以后，艺术“模仿说”受到冲击，特别是在 18 世纪末叶和 19 世纪初中叶浪漫派对“模仿说”的批驳中，人们普遍强调艺术的想象与创造的本质，强调艺术家、诗人作为创造者的主体地位。黑格尔说，艺术是对自然的征服，艺术作为一种想象是真正的创造。浪漫派诗人华兹华斯、柯勒律治等人，都响亮的宣称，艺术家就是创造者。这种观点不断为后人所重申。

我们认为，“主体即模仿者”的说法并不妥帖。“模仿”这一概念本身含有轻视主体创造性的色彩，他强调的是艺术家观察、复制自然的能力、容易把艺术家降低为复制物品的工匠。艺术家的天才就表现在他的创造才能上。但是，这种创造并不是随心所欲，而要受到客体对象的。因此，艺术创造“在保留自由的处理历史事件的权力下，依然需要遵守严格的自然的真实性的法则”。“主体即模仿者”的说法并未辩证的揭示艺术主体作为创造者的全部内涵。

5. 你如何评价“凡是写作的作家就是文学创造的主体”的说法？

不能说“凡是写作的作家就是文学创造的主体”。因为“主体”的特定含义，即必须具有主体性。所谓主体性，就是人在与客体的特定关系中体现出来的主动性、主导性即自由自觉的创造性。没有主体性的人包括作家就不是真正的主体。“写作的作家”不一定具有主体性，如成为自然的奴隶或屈从于金钱而写作的作家就不是真正的文学创造主体。

文学创造的主体指处于文学创造活动中的作家、诗人，也称为艺术生产者。但在这种活动中，作家、诗人只有处于对客体的主动、主导地位即具有主体性或者说具有自由

自觉的创造性时，才是真正的文学创造主体。文学创造的主体不同于实践主体和认识主体，主要是作为审美主体出现，是美的体验者、评价者和创造者。但文学创造包含着对世界的认识，也必须通过一定的物质实践活动去完成，因而兼有思想者和实干家的身份。其次，文学创造的主体既是个体的，又是社会的。

创造主体对客体审美价值的评价以情感体验为心理特征。在文学创造中，主体对客体的审视总是以情观物，在这种情感体验中去发现自身与对象的情感关系，对于那些与人的情感不相干的客体，作家是不会关心的，一旦客体与主体发生某种诗意的联系时，主体就会对它倾注全部热情。这种情感体验是非理性思考的结果。其次，创作主体对客体审美价值的把握以感性的直观为思维特征，不同于认识主体对客体的概念式、逻辑思维的把握。文学活动作为一种审美活动，主要是一种感性活动，主体不以概念为中介而是以形象为中介去连接客体，并始终不扬弃客体的个别性，不粉碎客体的个别形式。总之，情感体验和感性直观是文学创造中主体把握客体的特殊心理活动形式。

6. 如何理解文学创造的主体是美的体验者、评价者和创造者？

人作为主体包括实践主体、认识主体和价值判断主体三种角色。文学创造活动主要不是实践活动和认识活动，而是价值判断活动，作家属于价值判断主体，具体说属于审美判断主体，作家在创造活动中主要通过对审美客体的审美体验而对对象作出审美判断即审美评价。因此，可以把作家理解为美的体验者和评论家。进一步说，作家不仅仅体验和评价美，他还要通过想象去创造一个美的观念世界，给人们提供一个对象，即艺术作品，因而可以称作家为美的创造者。

7. 亚里士多德："就做诗的需要而言，一件不可能发生但却可信的事，比一件可能发生但却不可信的事更为可取。"分析并评价这段话所阐述的文学观点。

这句话反映了亚里士多德的"摹仿说"，但他所说的摹仿是就文艺与生活的基本关系来说的。他所说的摹仿并不是指对现实生活的直接描摹，相反，他倒是认为文艺所描述的应该是可能发生的而不是已经发生的事情。他并不排斥想象和虚构在艺术创造中的作用。

四、论述题

1. 举例论述物质方式的发展变化对文学的影响。

一般来说经济基础对文学本身的影响则往往是间接发生的，但带有根本制约性的特点。根本制约性包括两个方面的意思，其一是指文学发展变化的根本原因在于经济基础的变更，生产关系与生产方式中隐含着解释各种社会现象的最终根据。其二经济基础对文学的作用主要体现在它决定着文学发展的宏观趋势、整体面貌和基本属性。

对于文学的根本性制约主要表现：

第一，物质生产方式决定着文学的时代面貌。任何一个时代的文学的性质与特点的形成，最终都要受这个时代的经济基础的制约。物质生产方式也会对文学形式产生一定的制约作用，主要表现在两个方面：一是随着经济基础的发展变化，社会生活的改变丰富和扩充了文学的内容，而新内容的表现必然促使与之相适应的新形式的产生，于是出现了文学体裁、结构方式和艺术语言等方面的创新。

第二，是生产力和社会经济的发展，会直接影响文化的普及、提高与繁荣。经济基

础决定着文学的发展演变。经济基础的变更影响着文学的发展变化，并不是亦步亦趋、如影随形，而是或早或迟、参差不齐。因为包括文学在内的整个社会意识形态系统的变化，是一个极其复杂的过程，它除了要受物质生产方式的制约外，同时还要受其他各种社会因素的影响。因此，某些时候，文学的发展与物质生产的发展变化并不同步。具体说主要有这两种情况：第一种，在某个时代产生了一种艺术方式，而后虽然社会的物质生产水平提高了，经济发展了，这种艺术样式反而衰微了甚至消亡了，而对于后人而言，这种艺术样式也因此成为不可企及、划时代的典范。这是文学艺术和物质生产在纵向发展上的不平衡关系。第二种不平衡是从横向比较而言，指处于同一时代的各国之间，某些物质生产水平较低的国家，取得了比物质生产水平高的国家更高的艺术成就。

2. 文学创造作为一种特殊的精神生产，它和其他精神生产如科学、宗教、音乐、绘画存在着什么样的区别？

（1）文学活动与科学活动的本质区别：科学是对世界的理论掌握，立足于客体，通过理论思维如实地把握世界的客观规律，是把直观和表象加工成概念、范畴的活动，目的是获得关于客观世界的真理知识满足人的理性需要，其成果是人的智力的物化形态，呈现为一定的概念体系。科学生产实际上就是某种知识的意识形态生产。文学创造则是对世界的审美掌握，通过对世界的情感体验、感受、评价，力图表达主体对世界的主观感受和认识，并把这种认识传达给别人，以满足人们的情感需要，是一种审美意识形态的生产，其成果是人的审美意识形态的物化形态，呈现为一定的形象体系。文学创造是人对世界的审美掌握，文学产品正是在此基础上形成的具有话语蕴藉的审美意识的物化形态。文学当然包含着科学认识的因素，但这种认识因素在文学创造及其作品中已被情感化、诗意化，即审美化了，这正是文学作为一种审美意识形态生产区别于科学生产的特质。

（2）文学活动与宗教活动：文学创造作为一种具有话语蕴藉的审美意识形态生产，则是要导向能充分地体现人的本质力量的现实世界。文学活动建立在对世界真实感受的基础之上，以审美情感去体验和发现世界的美，并创造出美的精神世界，让人从中受到美的陶冶，使人发现世界、认识世界、回归世界，它关心人、热爱人，总是力图揭示人的丰富性、弘扬人的价值。宗教活动却建立在对世界的颠倒的认识和唯心主义臆想的基础上，以虚无的情感去祈求彼岸的幸福，它通过对神和虚无世界的歌颂把人引向迷途，使人忘却现实世界和否定自身的价值。宗教是人的本质的异化形态，它虽然常常要借助于审美形式去征服人，但实质上是要导向超验的彼岸世界。

3. 谈谈你对“文学是一种语言艺术”这句话的看法。

一般说来，文学具有三种含义，即它的文化含义、审美含义和文学的通行含义。但是，文学的概念是不确定的和不断变化的。每个时代都有自己的文学观念。它的文化含义：是一切口头或书面语言行为和作品的统称，包括今天所谓文学和政治、哲学、历史、宗教等一般文化形态。文学的审美含义是指具有审美属性的语言行为及其作品，包括诗、散文、小说、剧本等。文学的通行含义文学是一门艺术，是主要表现人类审美属性的语言艺术，包括诗歌、小说、散文、剧本等文类。文学从本质上说是上层建筑的一部分，它是一种特殊的意识形态。文学的普遍属性在于，它是一般意识形态；文学的特殊属性在于它是审美意识形态。文学作为审美意识形态具有话语蕴藉属性。由此，可以给文学

下一个定义：文学是一种语言艺术，是话语蕴藉中的审美意识形态。文学创造所凭借的符号是语言，但不是语法意义上的语言，而是一种特殊的交往语言，即“言语”。“言语”，就是实际交往中的讲话，是发生在至少两个人之间的语言行为。构成“言语”的基本句子称为“话语”。文学创造所凭借的言语或话语不同于科学言语和日常言语，科学言语强调严谨的逻辑性和规范的语法结构，要求说理清楚、概念明确、不注重个人色彩和风格，显得朴素单纯。日常言语较富于感情色彩、个人风格和艺术意味，但总的说还是服从说理的需要，以表意明确为主旨。这两种言语都较接近语法意义上的“语法系统”。文学言语则明显突破了语言系统的语法结构和逻辑要求，强调个人感情色彩和风格。它一般不作为说理手段，而是作为描写、表现、象征的符号体系，常对语言学用语进行变形和一定程度的背离，采用隐喻的方法，模糊、多义。正因为如此，文学言语相当灵活，在不同作家和不同语境中，用语千变万化，不断创新，是一种富于创造性的言语。它更富于艺术性、形象性、技巧性和个体风格，所以，文学创造是一种创造性的言语表现，是旨在创造新的话语系统，并通过创造性话语系统塑造文学形象的一种特殊活动。也可以通俗的认为：一是文学作为人类艺术大家庭的一员，一定具有与其他艺术样式相似或相同的特点，如各种艺术样式都是文化现象，一般都具有某种程度的社会意识形态属性，都以感性形式、主观态度和想象方式来反映世界等等；二是文学是人类艺术中的一种特殊样式，它具有与其他艺术样式明显不同的自身特征，如它以人类的语言作为基本媒介，以语言的方式存在；与它所使用的媒介及其存在方式相关，文学形成了区别于其他艺术样式的特点。总而言之，文学与其他艺术的差别和特点，都在一定程度上取决于它的语言组织，取决于它所具有的语言特性。正是在这种认识的基础上，我们才说：文学是一种语言艺术。

4. 举例分析文学创作活动中创作主体与生活对象之间的关系。

答：文学创造活动中创作主体有着相应的规定性，这种规定性表现为受动性和能动性。

首先，受动性是指作家要受到他所生活的时代的历史条件和社会关系的制约，作家不可能任意地选择自己所喜欢的历史条件和社会关系。作家的生活、经验、情感、见解、心理结构和审美智能结构，归根到底都是由一定的历史条件和社会关系决定的，不可能超越一定的历史条件和社会关系。例如创作主体选择何种具体客体为反映对象，就不仅仅取决于主体“内在的尺度”，还取决于外部“种的尺度”，即客体的尺度，包括政治的、经济的、文化的和社会心理、社会意识等多种生活因素的规定和制约。鲁迅选择“阿Q”这样的人物，与当时辛亥革命的失败和国民心灵普遍麻木的社会生活情景密切相关。再如文化大革命后“伤痕文学”的出现，也与否定“文化大革命”这一“历史悲剧”的时代背景有关。由此可见，作家总是生活在一定的社会环境、一定的文化传统中，他选择何种生活为创造的具体客体，都必然受到社会生活这个“一般客体”的规定和制约，创作主体的一切创造性活动，包括虚构、想象、情感投射、观念移注等，都不可能离开具体客体进行纯粹任意的胡编乱造和情感发泄。有时主体甚至因为客体的制约和影响而改变原先的构思，从这个角度说，文学创造中，客体也使主体“客体化”了。

因此，作家必须深入生活，积累丰富的生活经验和材料，以供在创作中能够惟妙惟肖、真实生动。假如高尔基青少年时期没有在伏尔加河流浪，没有在船上当过厨子，没

有在码头当过搬运工，没有当过面包师，是不可能写出《童年》、《在人间》、《我的大学》等作品的。不仅创作类似《童年》等这样叙事性的作品需要丰富的生活积累，创作以抒发情感为主的作品同样需要丰富的生活积累。因为情感、思想只能来自生活积累，没有亲身体验，就很难作出准确真实的评价，也就很难引起读者的共鸣。如陈子昂的《登幽州台歌》，寥寥几句却引千古感慨，这与他个人的经历、抱负是分不开的。

其次，能动性是指作家的创作以及审美智能结构和心理结构虽然受制于一定的历史条件和社会关系，但这并不意味着作家是被动地接受，而是通过作家的能动选择接受的。生活在一定历史条件下和社会关系中的作家都有自己的主体意识，可以主动地去选择、接受生活对象，任何生活对象，也只有在进入作家主体意识后才有文学意义，例如中国古代诗人同是写月亮，就有成百上千的意象，“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺”，“共看明月应垂泪，一夜乡心五处同”，“露从今夜白，月是故乡明”等等。

综上所述，在文学创造活动中，作家既要受到一定生活对象的限制，又可以发挥主观能动性，通过情感体验、在作品中改造出全新的形象。

第七章　文学创造过程

【历年真题】

一、名词解释

1. 艺术构思（1998 年华中师范大学考题、2007 年华中师范大学考题）
2. 艺术思维（2008 年华中师范大学考题）
3. 灵感（2008 年华中师范大学考题）
4. 艺术直觉（2008 年兰州大学考题、2006 华中科技大学考题）
5. 无意识（2007 年华中科技大学考题）
6. 灵感（2003 年北京师范大学考题）
7. 简化（2007 年北京师范大学考题）
8. 陌生化（2009 年中国传媒大学考题、2007 年扬州大学考题）
9. 变形（2005 年北京师范大学考题）
10. 艺术传达（2007 年扬州大学考题）

二、简答题

1. 何为艺术发现？艺术发现的心理特征有哪些？（2006 年湖南大学考题、2005 南京师范大学考题、2003 年北京师范大学考题）
2. 创作活动的艺术想象具有什么样的特点？（1999 年华中师范大学考题）
3. 直觉在艺术思维中的作用是怎样的？（2006 山东师范大学考题）
4. 作品与意图的冲突（2003 北京师范大学考题）
5. 谈谈艺术构思的几个主要的心理机制。（2009 年暨南大学考题）
6. 试述弗洛伊德学说对文艺理论的历史贡献。（2005 陕西师范大学考题）
7. 举例谈谈如何理解创作意图的转换？（2009 年华南师范大学考题）

三、论述题

1. 举例论述艺术想象在艺术构思中的作用。（2001 年华中师范大学考题）
2. 意识与无意识在文学创作中的意义何在？（2008 年曲阜师范大学考题）
3. 结合具体实例，谈一谈艺术想象与直觉的异同。（2004 年东北师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 艺术构思

所谓艺术构思是作家对静观默察得来的、已经烂熟于心的材料聚精会神地进行想象、联想，以致虚拟、结构、组合。直至按照一定的意图孕育出艺术形象的思维活动。

2. 艺术思维

艺术思维又称形象思维，指创作过程中物理的对象和心理的对象始终以审美的具象化的形式存在于创作主体的头脑中，作家在对其进行选择、加工、虚拟、假设、延伸、发展的同时，把自己的思想感情和审美观念渗透其中，构思出生动的艺术形象的思维过程和思维方式。

3. 灵感

灵感是指艺术构思和形象思维过程中由于思想高度集中、高涨而导致感悟和认知发生飞跃升华的心理现象，其表现形态是对某一对象或某一问题的突如其来的顿悟。

4. 艺术直觉

在艺术构思中，直觉就是省略了推理过程而对事物的底蕴或本质所作出的直接了解和揭示。它虽然是省略了推理过程而直奔事物本质的一种思维方式，但实际上它却内隐着更深厚的生活积累和更严谨的推理训练。它的特点是从整体上对事物作出突兀判断，是发生在第一次碰头之时得到的推测性洞察。

它在艺术思维中主要有两大作用：①作家对某一独特事物或现象的瞬间把握，往往是通过直觉得来的。②作家第一次听到某故事或社会现象时，能发觉背后某种异乎寻常的使人深省的内蕴，而这一内蕴就好像是为他准备、为他所仅见而别人毫无察觉的。

由此可见，直觉主要是作家凭借过去的知识积累，过去的经验，已有的、炉火纯青的判断能力和推理能力，并与目前所专注的思想趋向、情绪趋向等相结合，对某种事物或现象做出的突破性顿悟。

5. 无意识

在文学创作中，无意识是指潜伏于作家意识之下的、有活力的，但却因受到某种压抑而未进入意识的一些观念和心理能力。无意识作为一种心理能力，是在作家没有明显地察觉到的情况下，暗中对意念的整合、形象的构思、情节的发展、主题的开掘、意境的渲染、情调的烘托等，一句话，对各种心理材料的排列、组合中发生作用的。无意识作为艺术构思的一个辽阔而又深沉、活跃而又内隐的心理领域，对整体的文学创作有相当重要的作用。无意识是一种潜伏于心灵深处的力量，作家可能意识不到它，但当创作进行中，它却神龙见首不见尾，忽隐忽现，暗示写出作家自己都不能相信的东西来。

在艺术构思时，意识和无意识这两种心理能力既有主从之分，又是相互补充的。所谓“主从之分”，是指意识与无意识起着某种控制、压抑或引导、解禁作用。所谓“相互补充”，是指意识所提出的某些任务、目标等，往往要靠主体调动无意识的功能，并促使其积极活动、碰撞、组合来完成。

6. 灵感

灵感是艺术构思（尤其是创造性思维）过程中认识发生飞跃的一种心理现象，是艺

术构思阶段最重要的思维方式之一。其外在形态是围绕某一主题线索（意念或形象）在思考中突如其来的顿悟。其来临时的突出特征是非预期性和转瞬即逝性，不及时捕捉就难以再现。

7. 简化

简化，指作家故意少说几句，略去细节而抓住主干，以便传神地把握一个意象或意念的主要特征的构思方式。突出与简化的区别是：前者以浓墨重彩、淡化背景吸引读者注意力，后者则将意象或意念上的遮蔽物剥掉，只留下最核心、最能表现本质的要素。

8. 陌生化

陌生化是作家或人物不用习见的称谓，而是以作者和人物似乎都未见过此事物，不得不以陌生的眼光如实描写它，以消解“套板反应”，进而使读者产生某种新奇感的构思方式。陌生化是将习见的事物换一种样式出现，以取得最佳艺术效应。陌生化的心理基础是，摆脱日常的“自动化”感觉，而用事物给人的第一次新奇反应为基础展开描写，来调动、激发读者的想象力。“陌生化”原本是一个著名的文学理论，它由俄国形式主义评论家什克洛夫斯基提出。他说：“艺术之所以存在，就是为使人恢复对生活的感觉，就是为了使人感受事物……艺术的目的是要人感觉到事物，而不是仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间的长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。”什克洛夫斯基的“陌生化”诗学理论是西方“陌生化”诗学发展史上的重要里程碑，也是西方“陌生化”诗学的成熟标志。“陌生化”是俄国形式主义的核心概念，也是形式主义者最关心的问题。在其看来，“文学语言不仅制造陌生感，而且它本身也是陌生的”。这个理论强调的是在内容与形式上违反人们习见的常情、常理、常事，同时在艺术上超越常境。陌生化的基本构成原则是表面互不相关而内里存在联系的诸种因素的对立和冲突，正是这种对立和冲突造成了“陌生化”的表象，给人以感官的刺激或情感的震动。

9. 变形

作家在构思中极大地调动想象力和创造力，甚至违反常规事理，来塑造形象的一种方式。通过变形，作家常常能获得独创性的形象。

变形的方法很多：如

① 扩大法和缩小法。即把意象变大或缩小，使之成为畸形，他虽然还有常人的思维和欲望，但可以做常人做不到的事。

② 粘合法。把意象变成半人半怪，使他既有人的属性，又有怪的特点。

③ 漫画法。有意改变形象的思维方式，使其在振振有辞或荒唐可笑的诡辩中，道出世事的昏暗或常人不敢言说的真理。

④ 夸张法。赋予形象一种突出特点，这特点不仅影响他的性格，而且影响他的为人处世方式，既真又幻，既幻又真。

⑤ 幻事法。不改变人物而将世事变形，使常人在奇世旅行，给人以奇异感受和深刻启发。

10. 艺术传达

艺术传达是创作过程的重要阶段之一。作者用一定的物质材料及形态构成，来实现构思成熟的形象体系，将其从内心世界投射到现实世界，化为可供人欣赏的外在审美对

象。是作者实践性的艺术能力的表现。

二、简答题

1. 何为艺术发现？艺术发现的心理特征有哪些？

艺术发现是作家被内在积累的材料所引发，并与主体当前由于某种“关注”而形成的心理趋向、优势兴奋中心相联系，突然间向外在事物、事件、现象的投射。是作家在内心积累了相当多的感性材料的基础上，无意识地依据自己认识生活和评价生活的思想原则和审美趋向，对外在事物进行观察和审视时所得到的一种独特的领悟。

艺术发现的心理特征是：

(1) 艺术发现是作家心灵的蓦然领悟。在产生此一发现之前，作家都有相对长久地沉思于某一事物的心理经验，所谓“用志不分，乃凝于神”。蓦然顿悟的发生，只不过是内心经验酝酿后从阈限下的破土而出。

(2) 艺术发现是作家独特眼光和非凡观察力的凝合，体现着深层的心理内容。对作家来说，这种独特的眼光和非凡观察力不是外在于他的东西，也不仅是某种技巧、方法，甚至也不仅是天才，而是和他的内在蕴藉有关的深层心理内容的外射。作家之所以能发现别人发现不了的东西，是他们彼时彼境的需要、情绪、态度、价值观和凝聚成团的早先经验等许多因素综合作用所产生的无意导向。

(3) 它是艺术家对外在事物的独特把握，但在这种把握中，外在事物常常只是一个机缘，是这个机缘的某一突出之点与作家个人内心体验的契合。

(4) 它并不改变原来的事物。艺术家把自己透过独特眼光所看到的成分注入其中，在自己的知觉中产生创造新的创造物。

艺术发现是一部作品发生的契机，也是文学创造活动开始的“由头”。艺术发现像一盏灯塔，照亮了主体储藏在记忆中的有关资料，并使其在短暂的瞬间，围绕此种发现进行有序的排列组合，从而进入创造过程。作品的独特风貌及其内在灵性，一般都是以艺术发现中那不同寻常的“发现”为基础进行独特开掘的。艺术发现心理特征是非常微妙和细致的。比如，周敦颐从“莲花”这一个平常普通的植物性状中折射出独特的君子般高雅情操的“这一个”莲花，创作出《爱莲说》，鲁迅从车夫身上看到“小我”，都是一些常见的艺术发现。

2. 创作活动的艺术想象具有什么样的特点？

艺术想象是指文学艺术活动的主体调动过去积累的记忆表象，经过艺术加工创造出艺术形象的心理过程。它是文学艺术创作过程中发挥重要作用的基本心理机能之一。在创作活动中，艺术想象具有如下特点：

第一，形象性。艺术想象是一种审美活动，它指向活生生的艺术形象，目的是创造出一个不同于现实世界的艺术世界来。是由具象到具象的过程。

第二，创造性。艺术想象是创造的过程，它本质上是一种审美的创造。

第三，主观性。在艺术想象的初始阶段，是主体对以往种种记忆表象的重新唤起，随着想象的展开，就由对记忆表象的简单回忆向新的形象的创造跃进了，因此，在整个艺术想象的过程中，主观性不会减弱，反而会逐渐强化。

3. 直觉在艺术思维中的作用是怎样的？

直觉就是省略了推理过程而对事物的底蕴或本质做出的直接了解和揭示。直觉主要

是作家凭借过去的知识积累，过去的经验，已有的、炉火纯青的判断能力和推理能力，并与目前所专注的思想趋向、情绪趋向等相结合，对某种事物或现象做出的突破性顿悟。在艺术构思中，直觉有以下两大作用：一是表现为作家对某事物或现象的直观式的把握，由此出发，他可能迅速的建构起一部作品，巴尔扎克认为对一个细节、一个字的洞察就可能唤起一整套意念，从这些意念的滋长、发育和酝酿中，又可以诞生出显露匕首的悲剧或风趣横溢的喜剧；二是表现为作家在某事物或现象背后突然发现使人深省的内蕴，这一内蕴是仅为他所见而别人毫无察觉的。托尔斯泰听了“托尼的故事”以后，马上反复求别人把这个故事让给自己，他从这个故事中领悟到一宗不同寻常的魅力。

4. 作品与意图的冲突

创作意图是作家心中指向性很强的某种目标预期，但它有时并不符合逐渐成熟起来的那一个活生生的人物性格的自然发展。当人物成熟起来时，他必然要按照自己的性格轨道行进，而无法迁就作家原来的意图。此时，作家要么掐灭他，要么顺从他，似乎没有其他道路可走。

在文学史上，我们经常见到的情况是，成熟的作家大多采用顺从人物性格自由发展的方法，而不是相反。

其实，遵从人物性格逻辑的自由发展而改变原来的设想，是一种成功的方法。因为，这样做能使人物有活泼的内在生命力，其由性格所支配而产生的各种悲欢离合行为，能产生极强的真实感。这种情形的发生，常常是创作进入某种高境界的标志。

5. 谈谈艺术构思的几个主要的心理机制。

艺术构思就是作家在材料积累和艺术发现的基础上，在某种创作动机的驱动下，通过回忆、想象、情感等心理活动，以各种艺术构思方式，孕育出完整的呼之欲出的形象序列和中心意念的艺术思维过程。艺术构思中主要有以下几种心理机制：

（1）回忆与沉思

回忆就是积极地和有意义地从记忆中提取信息；而沉思是在寂静和孤独中对心中的某个形象或某种意念的深沉思索。

（2）想象与联想

想象就是把过去经验的记忆和先前形成的心中之象在某种新刺激下重新合成一个新结构的过程。其类型有再现想象和创造想象，后者又分为比拟想象、虚构想象。联想则是由此物想到彼物的心理过程，本质上也是一种想象，是由记忆痕迹而引起的对另一方事物的回忆、复现和创造。联想是由此形象出发，瞬间涉及彼形象，进而一环扣一环，在延展中，所思索的形象不断变化的心理活动过程。

（3）灵感与直觉

柏拉图视“灵感”为“迷狂”，认为它是个体之精神与理念之世界相交流的一种心灵状态。心理学认为，灵感的机制虽复杂，但并不神秘。它虽然是突发的和不可预期的，但产生于大脑集中注意的优势兴奋之后却是肯定的。这就是说，它的发生虽偶然，却一定是长期思考的结果。灵感是艺术构思过程中认识发生飞跃的一种心理现象。其外在形态是围绕某一主题线索（意念或形象）在思考中突如其来的顿悟。其来临时的突出特征是非预期性和转瞬即逝性，不及时捕捉就难以再现。从思维角度来说，灵感大体上是作家在内心长期积累、比较、分析材料，艰苦地思索以至达到寝食俱忘的程度之后，突然

在无意之间获得的一种可能性的结果。心理学发现，灵感往往发生于创造性思维久久酝酿并接近成熟的阶段。它爆发的时刻，常常是作家已经放弃了专注的沉思而干其他事情，甚至是静谧的睡梦之时。由于某种触发，暂时中断的神经联系突然接通，从而出现了认识上的飞跃，在不经意间蓦然浮现脑际。灵感爆发时，作家往往只注意无意得之的那一瞬间，仿佛天赐神授，而忽视了在此之前那长期且艰难的积累和思考过程。

在艺术构思中，直觉就是省略了推理过程而对事物的底蕴或本质做出的直接了解和揭示。直觉在艺术思维中主要有两大作用：第一，作家对某一独特事物（或现象）的瞬间把握，往往是由直觉得来的；第二，作家第一次听到某故事（或社会现象）时，能发觉背后某种异乎寻常的使人深省的内蕴，而这一内蕴就好像是为他准备、为他所仅见而别人毫无察觉的。

灵感与直觉的区别在于：其一，灵感是长久思索、艰苦劳动之后的成果，直觉却是从整体上对事物作出的突兀判断；其二，灵感发生在久思不得其解之后，直觉却往往发生在第一次碰头之时；其三，灵感是获取成熟的答案，直觉则是得到推测性的洞察。

（4）理智与情感

理智是指作家心理中有意识的、理性的认知（思维）。而情感分为情绪和情感，前者指由有机体生物需要是否获得满足而产生的生理与心理反应，后者指作家对外在事物或现象的态度、评价及其体验。情绪与情感二者相互纠缠，亦相互影响，主体的态度、评价可能导致某种特殊的情绪，而先在的情绪体验也可能带来不同的态度、评价。

在文学创造中，两者缺一不可：没有情感徒有理智，理智便有束缚想象力的负作用；失去理智而徒有情感，情感也有将作家推向不知所往的可能。

（5）意识与无意识

意识是指作家以清晰的理智有意地调动、分析和综合材料，使之成为有机的能表达一定意义的整体作品的心理能力。无意识是指潜伏于作家意识之下的、有活力的，但却因受到某种压抑而未进入意识的一些观念和心理能力。无意识不是一种异在力量，它和意识共存于同一文学创造过程之中。

在艺术构思时，意识和无意识这两种心理能力既有主从之分，又是相互补充的。无意识在组合材料时所遵循的主导线索是意识提供的。无意识活动的方向要靠意识指引。

6. 试述弗洛伊德学说对文艺理论的历史贡献。

弗洛伊德于19世纪末20世纪初创立了精神分析理论，它属于心理动力学理论。精神分析理论是现代心理学的奠基石，它的影响远不是局限于临床心理学领域，对于整个心理科学乃至西方人文科学的各个领域均有深远的影响。

精神层次理论是阐述人的精神活动，包括欲望、冲动、思维，幻想、判断、决定、情感等等，会在不同的意识层次里发生和进行。不同的意识层次包括意识、前意识、潜意识三个层次，好像深浅不同的地壳层次而存在，故称之为精神层次。

他认为人的心理活动有些是能够被自己觉察到的，只要我们集中注意力，就会发觉内心不断有一个个观念、意象或情感流过，这种能够被自己意识到的心理活动叫做意识。而一些本能冲动、被压抑的欲望或生命力却在不知不觉的潜在境界里发生，因不符合社会道德和本人的理智，无法进入意识被个体所觉察，这种潜伏着的无法被觉察的思想、观念、欲望等心理活动被称之为潜意识。

在文学创作中，意识是指作家以清晰的理智有意地调动、分析和综合材料，使之成为有机的能表达一定意义的整体作品的心理能力。无意识是指潜伏于作家意识之下的、有活力的，但却因受到某种压抑而未进入意识的一些观念和心理能力。

在艺术构思时，意识和无意识这两种心理能力既有主从之分，又是相互补充的。所谓“主从之分”，是指意识与无意识起着某种控制、压抑或引导、解禁作用。所谓“相互补充”，是指意识所提出的某些任务、目标等，往往要靠主体调动无意识的功能，并促使其积极活动、碰撞、组合来完成。

艺术构思就是作家在材料积累和艺术发现的基础上，在某种创作动机的驱动下，通过回忆、想象、情感等心理活动，以各种艺术构思方式，孕育出完整的、呼之欲出的形象序列和中心意念的艺术思维过程。其中无意识与意识在艺术构思和文学创造过程中发挥着不可或缺的作用。

7. 举例谈谈如何理解创作意图的转换？

作家开始构思时大体都有一种动机，可是在物化过程中，由于某种外在刺激的作用，或从材料中发现了新东西，作家会产生一种新动机。有时，后起的动机甚至还可能取代原先的动机而支配物化过程。由于动机暗换是内在的，有时还是无意识的，因而作家的理智并没有察觉到这种改变，反而误认为是作品的物化过程逸出了原来的设想。需要指出的是，由于动机暗换打破了原来的构思，悄悄地赋予了作品以作家未曾明确的意识，无意识反倒增加了作品的内涵，而这些内涵恰恰又被细心的读者（或评论家）所发现、所惊讶。所以，当作家为此懊恼不已时，在读者或评论家那里仍将该作品奉为佳作。因为，动机暗换所造成的冲突，既使作品内容一波三折，也使主要人物形象的性格更为丰富、复杂。

物态化是指作者用符号（对文学创作来说就是用语言文字）把自己构思成果固定并传达出来的过程。是构思过程的继续，作家需要对构思的成果进行补充、推敲、斟酌、修饰。实质也就是从“心中之象”到“手中之象”的过程。物态化过程，作家的构思是在头脑中进行的，是以内部语言存在的，构思形成的意象或意象序列只观念地存在于作家的头脑中，是比较模糊和粗略的。这种构思的成果在物态化过程中发生的变化可以大致概括为顺从和转换两种情况。

（1）顺从是指作家在物化过程中顺从人物形象和情节发展自身的逻辑，从而改变构思中设计好的人物的性格、命运、结局，使它服从于人物性格的发展。在文学创作活动中，由于作家头脑中的人物在物态化过程中逐步清晰和确定，人物自身也逐渐变成拥有自己的性格逻辑的有血有肉有自己灵魂的“人”，创作进入这样一个阶段也正是作家的创作过程中最为高潮的体验。

（2）转换比起顺从是对构思结果在更大范围和更为根本的一种改变。顺从往往涉及的是一个人物，它改变人物性格或结局等的某一点，而转换则涉及整个创作意图的改变。在实际的写作过程中，作家发现构思中形成的创作意图有问题，于是在物化阶段对其作出根本性的改变。

8. 谈谈作品与意图的冲突。

（1）创作意图有时不适应人物性格的发展逻辑。

创作意图是作家心中指向性很强的某种目标预期，但它有时并不符合逐渐成熟起来

的那一个个活生生的人物性格的自然发展。当人物成熟起来时，他必须要按照自己的性格轨道行进，而无法迁就作家原来的意图。此时，作家要么掐灭他，要么顺从他，似乎没有其他道路可走。成熟的作家大多是采用顺从人物性格自由发展的方法，而不是相反。其实，遵从人物性格逻辑的自由发展而改变原来的设想，是一种成功的方法。因为，这样做能使人物有活泼的内在生命力，其由性格所支配而产生的各种悲欢离合行为，能产生极强的真实感。这种情形的发生，常常是创作进入某种高境界的标志。

（2）作家创作动机的中途转换。

开始构思时，作家大体都有一种动机，可是在物化过程中，由于某种外在刺激的作用，或从材料中发现了新东西，作家会产生一种新动机。有时，后起的动机甚至还可能取代原先的动机而支配物化过程。由于动机暗换是内在的，有时还是无意识的，因而作家的理智并没有察觉到这种改变，反而误认为是作品的物化过程逸出了原来的设想。需要指出的是，由于动机暗换打破了原来的构思，悄悄地赋予了作品以作家未曾明确的意识，无意识反倒增加了作品的内涵，而这些内涵恰恰又被细心的读者（或评论家）所发现、所惊讶。所以，当作家为此懊恼不已时，在读者或评论家那里仍将该作品奉为佳作。因为，动机暗换所造成的冲突，既是作品内容一波三折，也使主要人物形象的性格更为丰富、复杂。

由上可见，意图与人物性格的冲突、创作动机的中途转换等，对于文学创造来说，似乎不是阻力和影响质量的因素，反而可能是作品质量得到提高的一个契机。此外，意图与人物性格的冲突、创作动机的中途转换等，虽然经常见到，但不是规律。因为在文学创造中，还有一些物化过程体现为意图与人物性格的统一，或者创作动机的前后一致。

三、论述题

1. 举例论述艺术想象在艺术构思中的作用。

想象是一种在观念形态上再造或创造现实的表象和形象的心理能力，也是艺术构思的一种心理机制。艺术构思的主要目的在于孕育出艺术形象来，艺术想象并不是现实生活给作家准备好的，它需要作家运用艺术想象创造出来。想象是艺术构思和形象思维的主要方式。

艺术想象在艺术构思中有着重要的意义。

首先，艺术想象是作品形象体系的设计师，它可以使未来作品的模式，各种人物的形貌、言谈、举止和心理以及事件的具体、生动的感性特征，都清晰地浮现在作者的知觉表象中，作者几乎可以触摸，只等用语言将它们物化、外化。

其次，艺术想象可以使作者在观念中与未来作品的读者晤面，了解读者的审美情趣和审美要求，进一步激起创作热情来，并信心十足地调动一切艺术手段引导读者到他所创造的艺术境界里去。

再次，艺术想象并不是记忆表象的复现，它要突破直接经验的局限，补充事实链条中不足和没有发现的环节，从更广阔的领域去分解、改造、延伸、虚拟和综合、排列记忆的表象，从而创造出艺术形象。任何作家都不可能只写他亲身感受或亲身体验过的事物，完全有权凭借想象的翅膀达到他所未曾经历过的世界，如没有经历死可以写死，没有见过所谓的神仙鬼怪，没有经历所谓的地狱天堂，但可以惟妙惟肖地写出神仙鬼怪、

地狱天堂，这都是靠了想象的缘故。屈原在《离骚》、《九歌》中之所以能写出那样广袤阔大的空间、腾挪跳跃的时间、瑰玮诡谲的物象、曲折诞幻的情节以及宛曲入微的细节、惝恍迷离的境界，凭借的是他的那种挥斥八极、游神九垓、出有入无、想落天外的想象力。

还有，艺术想象能够深化和强化审美情感，使作家在强烈的审美情感中通过艺术想象将自己化为客观事物，同时将审美对象的情感特征化为自己的心理感受。这是艺术想象的情感体验特征。“蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明”（杜牧《赠别》）；“我见青山多妩媚，料青山见我应如是。”（辛弃疾《贺新郎》）艺术构思中的这种物我不分、主客互易正是在想象的驱动下主体移情于物进行体察的结果。

2. 意识与无意识在文学创作中的意义何在？

在文学创作中，意识是指作家以清晰的理智有意地调动、分析和综合材料，使之成为有机的能表达一定意义的整体作品的心理能力。在文学创作中，无意识是指潜伏在作家一时之下的、有活力的，但却因受到某种压抑而未进入意识的一些观念和心理能力。无意识作为一种心理能力，指作家没有明显地觉察到但暗中却对排列、组合心理材料发生作用的心理能力。无意识是一种潜伏于心灵深处的力量，作家可能意识不到它，但当创作进行中，它却神龙见首不见尾，忽隐忽现，暗示写出作家自己都不能相信的东西来。

在艺术构思时，意识和无意识这两种心理能力既有主从之分，又是相互补充的。所谓“主从之分”，是指意识与无意识起着某种控制、压抑或引导、解禁作用。所谓“相互补充”，是指意识所提出的某些任务、目标等，往往要靠主体调动无意识的功能，并促使其积极活动、碰撞、组合来完成。意识对无意识起主导作用，主要表现在：第一，无意识机制使用的材料要靠意识机制提供；第二，无意识机制活动的方向要靠意识机制指引，无意识的活动程序、材料的安排和组合方向也要靠意识来指引。

文学创作虽然是高层次的精神生产活动，但在整个创作过程中却并非时时处处都受着意识的支配，有时是无意识心理起着重要作用。例如创作冲动的产生就常常是难以说清的心理过程。陆机曾写道：“若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止。藏若景灭，行犹响起。”意思是说创作冲动的产生是瞬间之事，并非人的意识可以控制。这是对创作冲动那种无意识心理过程的描绘。作家如何产生强烈的创作欲望，他的那种浮想联翩的艺术想象力是从何处而来的，等等问题，都与无意识心理有着密切关系。作家们自己也经常谈到创作过程的“非自觉性”问题，也是指这种无意识心理在创作中的重要作用。

3. 结合具体实例，谈一谈艺术想象与直觉的异同。

想象就是把过去经验的记忆和先前形成的心中之象在某种新刺激下重新合成一个新结构的过程。想象有三种：其一，所想的这个“象”可能是主体对外部事物或现象的复现，这叫做再现想象，例如母亲不在身边时我们对她的回忆；其二，它也可能是对某种抽象的东西进行形象化，这叫做比拟想象，例如将“想做成某事却偏偏做不到”的人生苦恼，往往被幻化为一只狐狸吃不上葡萄就说葡萄酸的故事；其三，它还是凭空的将此物想成彼物，将无物想成有物，将常物想成异物，这叫做虚构想象，例如将蚂蚁想象成大象，将一阵风想象成一个妖精经过留下的痕迹等。相对于再现想象来说，后两种又叫创造性想象。文学创造者的艺术构思过程又叫艺术思维。所谓艺术思维，其核心就是借

助于再现想象尤其是创造性想象所从事的思维。对于作家来说，绝大多数刺激、信息都是以表象的形式被储存并被再现的。当作家要把自己对于生活的认识和感受传达出来时候，他也必须把它们转化为可被读者感知的视觉形象或听觉形象。想象是贯穿于艺术构思过程始终的一种心理机制，没有想象，艺术构思根本无法进行。

直觉是指省略了推理过程而对事物的底蕴或本质所作出的直接了解和揭示。注意，直觉不是“不要”而是“省略了”推理过程，因此，它需要更深厚的生活积累和更老辣的推理训练。直觉在艺术思维中主要有两大作用：第一，作家对某一独特事物（或现象）的瞬间把握，往往是由直觉得来的。第二，作家第一次听到某故事（或某社会现象）时，能发觉背后某种异乎寻常的使人深省的内蕴，而这一内蕴正好像是为他所准备、为他所仅见而别人毫无察觉的。例如柯尼只是把罗查利的故事当做轶闻或者笑料随便讲讲，而托尔斯泰听了之后，则立刻直觉到它背后似乎隐藏着某种待发掘的东西，拿上请求别人把那个故事让给自己，于是才有了具有警世意义的《复活》的诞生。于是，直觉主要是作家凭借过去的知识积累，过去的经验，已有的、炉火纯青的判断能力和推理能力，并与目前所专注的思想趋向、情绪趋向等相结合，对某种事物（或现象）做出的整体性、突破性顿悟。

第八章　文学创造的审美价值追求

【历年真题】

一、名词解释

1. 艺术真实（2003年北京师范大学考题、2001年华中师范大学考题）
2. 艺术形式（2007年华中科技大学考题）
3. 有意味的形式（1999年南开大学考题）

二、简答题

1. 什么是艺术概括？它有什么规律？（2005年湖南大学考题）
2. 艺术概括与类型化有什么区别？（2003年华中师范大学考题）
3. 简论文学作品的内容（2007年湖南师范大学考题）
4. 谈谈文学创作中形式创造的重要性。（2007年北京师范大学考题）

三、论述题

1. 论艺术真实（2005南京师范大学考题）
2. 举例说明艺术的真实（2006华中科技大学考题、2007年中山大学考题）
3. 文学是虚构的，但是又强调真实性，二者是否矛盾？为什么？（2002年华中师范大学考题）
4. 试论文学创作中的“情感把握”（2005北京师范大学考题）
5. 结合作品论述文学创造是对社会生活的一种情感把握。（2008年兰州大学考题）
6. 刘勰：感物说（是以诗人感物……亦与心而徘徊。）（2005年华中师范大学考题）
7. 黑格尔：“内容非他也，即形式之转化为内容也；形式非他也，即内容之转化为形式也。”（2005年华中师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 艺术真实

文学从根本上保持与现实生活的联系，创作主体具有真切的人生体验和真挚的情感态度，以及文学的虚构和想象要适应和满足读者的接受心理，是艺术真实构成的三个要素。三种要素相互渗透，交融统一，体现了文学与社会生活的特殊关系，亦体现了这种特殊关系对文学这种意识现象和精神生产的特殊规定。艺术真实因此可以概括为表现在

文学活动中的上述三种要素的统一；而文学的真实性则是检验文学作品在实现艺术真实上所达到的程度。

艺术真实是作家在假定性情境中，以主观性感知与诗艺性创造，达到对社会生活的内蕴，特别是那些规律性的东西的把握，体现着作家的认知和感悟，具有审美价值意义的真实。

“真实”是文学的生命。文学创造要求“真实”。然而这种“真实”不是简单的摹写原物，像照相机照相一样，不是将人物变为“席勒式的”“时代精神的传声筒”。而是要求文学创造的艺术真实。它要求主体把“内在的尺度”运用到对象世界上去，经过艺术创造，与“善”“美”共生并存的审美化的真实，也就是马克思所谓的人物精神的“莎士比亚化”。艺术真实是一种内蕴的真实、假定的真实、主观的真实和诗艺的真实。

（1）内蕴的真实

艺术真实不是生活真实的自然主义摹本，而是对它的反映。文学创造正是在既有理智体察又有直觉把握（对某些抒情诗来说可能只是一种直觉把握）的心理机制和思维活动中，以“历史理性”的眼光，透过生活真实的表层对社会生活的内蕴作出艺术的揭示和表现。

（2）假定的真实

文学求“真”的价值取向是在假定性情境的创造中实现的，而假定性情境的创造归根到底又基于一个“真”字：真事理，真情感。

（3）主观的真实

文学以这样的主观化的“真实”，在作品中建构起从属于人的目的和意义的世界，从而帮助人们加深对自身的认识、体验并激起关注社会人生的积极感情，以履行不同于科学活动而属于文学自己的审美价值追求职责。

（4）诗艺性

文学按照主观化方式把握客体世界以激发人们的审美情感为目的的价值取向，使它必然要讲究“诗艺”。

2. 艺术形式

艺术形式是指在质的规定性上，是指文学作品内容的存在方式。具体说，它包括两个层次，一是内容的内在组织构造，二是由话语材料与各种文学表现手法组成的体现内容及其内在结构的外部形态。艺术形式就是内容的内在组织构造与外部表现形态的统一。按照文学创造的规律，艺术形式的创造应遵循以下三个基本原则：从内容出发选择与创造形式、发挥形式对艺术表现的能动作用、重视形式自身独立的审美价值。文学的形式创造即是内容形式化与形式内容化相反相成的互动过程。内容形式化：在文学创造过程中，当孕育的内容逐渐显化成形并为作家所结构起来的时候，它的内容就消融在它的形式之中，或者说转化成了形式。形式内容化：形式生成之后，内容在得以体现的同时，也得到深化或升华乃至于产生审美新质，于是形式转化为内容。

艺术形式的本质及内涵可以从表层到深层逐层地界定为：

（1）它是文学审美价值追求的实现方式；

（2）这一实现方式于具体作品体现为艺术文本的存在状态；

（3）艺术文本的存在状态是由语言材料及各种艺术手段（诸如体裁风格、音韵节奏、

叙事语调、表现手法等）有机组织起来的；

（4）语言材料及各种艺术手段的有机组织实际是内容的组合与显化、生成与呈示；

（5）内容的组合与显化、生成与呈示是真善美价值追求的最后完成。

3. 有意味的形式

英国现代文艺批评理论家克莱夫·贝尔提出的“有意味的形式理论”。这一理论认为艺术作品的基本性质就在于它是“有意味的形式”；意思是说作品各部分、以独特方式组织起来的组合、排列形式是有力量的：一方面，它主宰着作品；另一方面，它能唤起人们的“意味”感即审美感情。它虽然也是一种形式主义的理论，但其对艺术形式的审美特征的揭示有着不可置疑的合理因素。“形式”所以“有意味”是因为它们蓄积着社会历史内容和人类的审美感情，具体说就是，在长期的社会实践中，作为自然规律的形式不断地作用于人们的生活，人们也在不断地认识它们的过程中把它们主观化、情感化；久而久之，这些形式就成为人类情感意识的较固定的表现；因此，当它们从现实的具体事物中分化出来而成为独立的、抽象化的、具有稳定性的审美对象时，尽管它们与社会功利内容及目的之间呈现着明显的疏离状态，然而它们却由于能与人们在长期社会实践中形成的审美心理结构相对应，因而依然能给人以“有意味”的审美感受从而达到情感的交流。

二、简答题

1. 什么是艺术概括？它有什么规律？

艺术概括的定义简括地说就是：作家依据自己的体验和认识，以主体的审美价值追求能动介入方式，对个别特殊即富有特征的事物给予独特的艺术处理，从而在主体与客体相统一的基础上，创造既具有鲜明的独特个性又具有相当普遍意义、体现着一定审美价值取向的艺术形象的方法。艺术概括是文学创造的基本原则之一，要求作家依据自己的体验和认识对个别或特殊的事物加以独特处理，在主体与客体统一的基础上，创造出具有鲜明的个性和普遍性的艺术形象。

艺术真实是主观的真实，诗艺的真实，假定的真实，内蕴的真实。然而这些特征之间却存在着内在的矛盾：以主观性感知与诗艺性创造所提供的感性形态的假定性情境，是与社会生活的个别性、偶然性相联系的；而它所表现的社会生活内蕴，特别是那些本质性、规律性的东西，又是与社会生活的普遍性、必然性相联系的。那么这两种对立的品格在文学创造中是如何实现统一的呢？文学创造的实践告诉我们，实现统一的手段是艺术概括。由此可以说，艺术真实是文学创造求“真”的审美价值取向的存在方式，而艺术概括则是实现这一方式的基本途径。

艺术概括的规律：

（1）“个别”与“一般”的统一。

实际生活里，一切人与事、场与景都是“个别”的存在。文学创造就是从感受、体验、认识和理解这些“个别”开始的，并以它们为创造的原料。

（2）实现“个别”与“一般”相统一的过程，是一个艺术提炼的过程。

在文学创造中没有主体对客体的能动地介入和把握，作品就不会产生艺术概括；“个别”与“一般”的统一是在“主体”与“客体”的统一中实现的，是在艺术提炼中实现

的。

2. 艺术概括与类型化有什么区别?

所谓艺术概括，简括地说，就是作家依据自己的体验和认识，以主体的审美价值追求能动介入方式，对富有特征的个别或特殊的事物给予独特艺术处理，从而在主体与客体相统一的基础上，创造既具有鲜明的独特个性又具有相当普遍意义、体现着一定审美价值取向的艺术形象之方法。它是通过对特殊对象即富有特征性的具体事物的表现来显示某种普遍意义的。其目的是在艺术提炼中实现“个别”与“一般”的统一。(在个别中显示一般)

“类型化”是以寻求某一类事物的共性来调解个别与普遍的矛盾，试图超过个别的局限，追求某种普遍性。其将个别抽象为普遍，所以这类形象表现的其实是同类人的共性而不是共性在个性中的特殊表现，以至使形象仅仅成为一种符号、图式或概念。(探索个别以求一般)

3. 简论文学作品的内容

文学作品的内容是指作品所描写的、渗透了作家思想感情的社会生活。具体说，文学作品是作家根据一定的立场、观点、社会理想和审美观念，从社会生活中选取一定的材料，经过提炼加工后创造出来的。它包含着客观因素——现实生活；也包含着主观因素——作家的思想感情。

也就是说，文学作品的内容，就是这主、客观因素的统一体，是反映在作品中的、包含着作家的主观评价的客观现实生活。

文学作品的形式是指作品的内容赖以显现的文学的体裁、结构和表现手段等。作品的形式是为表现作品的内容服务的。

文学作品的形式是由结构、语言、体裁等因素构成的。

内容决定形式，形式为内容服务，这是文学作品内容和形式的一般关系。没有内容，形式就无法存在；没有形式，内容也无从表现。这两者是相互依赖、相互制约，各以对方为存在条件。应注意，形式并不是一种消极的、被动因素，它反过来以能给予内容以积极的影响。形式对内容的这种反作用表现在以下两方面：首先，完美的、适合于内容的形式，可以增强作品的艺术感染力，而且相同和相似的内容可以表现在不同的形式当中。其次，同内容比较起来，形式的变化要缓慢得多，它一经形成后就具有相对的稳定性。适应新内容的新形式往往是在旧形式的基础上经过不断地革新，创造而后才逐渐地形成。因此，我们要求思想和艺术的统一，内容和形式的统一，健康向上的思想内容和尽可能完美的艺术形式的统一。

4. 谈谈文学创作中形式创造的重要性。

所谓艺术形式，在质的规定性上，是指文学作品内容的存在方式。具体说，它包括两个层次，一是内容的内在组织构造，二是由话语材料与各种文学表现手法组成的体现内容及其内在结构的外部形态。艺术形式就是内容的内在组织构造与外部表现形态的统一。

按照文学创造的规律，艺术形式的创造应遵循以下几个基本原则：

(1) 从内容出发选择与创造形式。形式与内容的关系虽然“一荣俱荣，一损俱损”，但从内在逻辑上说，形式是根据内容需要产生的. 是为内容决定的，文学创造是把内容

形式化的过程。因此，形式创造应该遵循从内容出发的原则。

（2）发挥形式对艺术表现的能动作用。这种能动作用不仅表现在它能够让内容获得尽可能完善的呈示，而且表现在它可以使内容得到深化或升华。只有通过精心创造让形式对内容具有生成作用，才会取得理想的艺术效应。

（3）重视形式自身独立的审美价值。艺术形式除对内容具有表现和生成作用外，它本身也存在着审美意义。因为形式作为积淀着社会历史内容及人类审美感情的稳定形态，虽然已与具体事物相分离，却依然能与人们长期形成的审美心理结构相对应而给人以“有意味”的审美感受。因此，各种艺术品类都应重视形式美的创造。

文学的形式创造即是内容形式化与形式内容化相反相成的互动过程。内容形式化：在文学创造过程中，当孕育的内容逐渐显化成形并为作家所结构起来的时候，它的内容就消融在它的形式之中，或者说转化成了形式。形式内容化：形式生成之后，内容在得以体现的同时，也得到深化或升华乃至于产生审美新质，于是形式转化为内容。

三、论述题

1. 论艺术真实。

艺术真实是一种审美化的真实，它具有四个方面的基本特征，认识或反映生活的主观性、内蕴性、假定性与诗艺性。所谓主观性，指文学是站在人的生命体验与审美感受以及对社会生活关注的立场上对待客体世界，因而其对客体世界的认识与感悟、揭示与表现带有浓厚的主观性，在作品中建构的是从属于人的目的及意义的世界。这个世界是作家对社会生活中某些本质性的东西的认识与感悟、揭示与表现；尽管由于创作主体个性不同，达到的深广度存在着很大差别，但它总是对社会生活深层涵义的能动反映。这就是艺术真实的内蕴性。在文学创造中，以主观性立场对社会生活内蕴的认识与感悟，只能通过虚构假定性情境的方式予以揭示与表现，因而，情境的假定性就成为艺术真实存在的必然形态和基本特征。假定性情境是作家运用艺术手段和表现手法创造出来的，这就使艺术真实成为“诗艺”中生成的真实而具有了诗艺性。艺术真实不同于生活真实，主要在于它的内蕴性和假定性。生活真实是一种自然状态的真实，即没有经过主体的认识与感悟、揭示与表现的真实。艺术真实不同于科学真实，主要在于它的主观性和诗艺性。科学真实是致力于认知客观性的真实，它排斥主观因素而追求实证性和精确性。总之，艺术真实同自然状态的生活真实和本质上属于发现的科学真实相区别，它是一种创造的真实。

一切现实中存在的和历史上出现过的事物，都是生活真实，包括一些假象。艺术真实则是以“历史理性”对社会生活内蕴（本质及其必然性）的揭示，作为自己求“真”的审美价值取向，并表现在其创造的假定（虚拟）性的情境之中。因而，艺术真实乃是对生活真实的超越，体现着主体对生活的能动性认识和把握。就致力于揭示和把握客体对象的内蕴而言，文学创造与科学活动虽然相通，但是科学活动讲求客观性。文学创造的认知则具有浓厚的主观性（主体性），即追求建立在人的生命体验与审美感受以及对社会生活给予人文关怀的立场上的真实。与讲求实证性、精确性的科学真实不同，艺术真实是作家“诗艺”性创造的产物，因而极富情感的感染力和心灵的震撼力。

2. 举例说明艺术的真实。

艺术真实是作家在假定性情境中，以主观性感知与诗艺性创造，达到对社会生活的

内蕴，特别是那些规律性的东西的把握，体现着作家的认识和感悟。无疑，这是一种特殊的真实，是主体把自己的“内在的尺度”运用到对象上去而创造出来的审美化真实。

“真实”是文学的生命。文学创造要求“真实”。然而这种“真实”不是简单的摹写原物，像照相机照相一样，不是将人物变为“席勒式的”“时代精神的传声筒”。而是要求文学创造的艺术真实。它要求主体把“内在的尺度”运用到对象世界上去，经过艺术创造，与“善”“美”共生并存的审美化的真实，也就是马克思所谓的人物精神的“莎士比亚化”。艺术真实是一种内蕴的真实、假定的真实、主观的真实和诗艺的真实。

与生活真实不同，艺术真实以假定性情境表现对社会生活内蕴的认识和感悟。艺术真实是对生活真实的超越，它以“历史理性”对社会生活的本质及其必然性的揭示，作为自己的审美价值取向，并表现在假定性情境之中。

（1）内蕴的真实。

艺术真实不是生活真实的自然主义摹本，而是对它的反映。文学创造正是在既有理智体察又有直觉把握（对某些抒情诗来说可能只是一种直觉把握）的心理机制和思维活动中，以“历史理性”的眼光，透过生活真实的表层对社会生活的内蕴作出艺术的揭示和表现。例如卡夫卡《变形记》，主人公的形象尽管怪诞，然其遭际却是作家对西方现代社会生活的人生状态、人与人之间的冷漠关系的真实而深刻的感受和发现。

（2）假定的真实。

文学求“真”的价值取向是在假定性情境的创造中实现的，而假定性情境的创造归根到底又基于一个“真”字：真事理，真情感。例如《西游记》里的唐僧（现实形象）与孙悟空、猪八戒以及神仙、妖魔（非现实形象）的结合。

（3）主观的真实。

文学以这样的主观化的“真实”，在作品中建构起从属于人的目的和意义的世界，从而帮助人们加深对自身的认识、体验并激起关注社会人生的积极感情，以履行不同于科学活动而属于文学自己的审美价值追求职责。例如王之涣的“白日依山尽，黄河入海流”，不过是诗人自己的生命活动中的生存感受和主管把握而已。

（4）诗艺的真实。

文学按照主观化方式把握客体世界以激发人们的审美情感为目的的价值取向，使它必然要讲究“诗艺”。例如李白“白发三千丈，缘愁似个长?”看第一句就是严重失实，读过第二句，就可以明白作者的这种夸张之言：白发因愁而生因愁而长，这是人生之体验，而今竟达三千丈，其怨愤之情该有多深重。

总起来说，艺术真实是作家在假定性情境中，以主观性感知与诗艺性创造，达到对社会生活的内蕴，特别是那些规律性的东西的把握，体现着作家的认识和感悟。无疑，这是一种特殊的真实，是主体把自己的“内在的尺度”运用到对象上去而创造出来的审美化真实。

3. 文学是虚构的，但是又强调真实性，二者是否矛盾？为什么？

不矛盾。

（1）文学的虚构不等于虚假。文学的虚构并不是说文学的想象可以不受现实生活的制约而胡编乱造，文学的虚构要符合事理的逻辑或情感的逻辑，要符合艺术真实。

（2）艺术真实是判断文学真实性的尺度，文学的真实性实质上是一种艺术真实。艺

术真实不等于生活真实，不能简单地以文学与它所表现的对象的相符程度为标准。

（3）当文学同时实现了以下三个测度的要求并满足了三种需求的时候，就可以说文学是真实的：一是通过反映的测度以满足理解生活的需要；二是通过表现的测度以满足对真情实感的需要，三是通过心理的测度以满足读者接受的需要。

4. 试论文学创作中的“情感把握”。

以艺术概括为手段创造艺术真实，是文学创造作为认识活动的原则。然而文学创造不只是认识活动，同时还是审美活动。审美活动属情感凭借活动，从这个意义上说，文学创造作为一种审美活动是对社会生活的情感把握。文学创造就是既以艺术真实反映生活又以情感评价裁判生活的方式实现其价值功能的。情感评价是文学的本质属性和文学创造的必然要求，它作为一定的价值取向，内隐着人的政治、经济、文化、伦理、宗教和审美等社会性需要与态度，以及由此诸多因素形成的对社会生活的心理体验和判断。

文学是审美活动。审美属于对客体世界的情感评价。文学创造就是既以艺术真实反映生活又以情感评价裁判生活的方式，实现其价值功能的。在文学创造中，认识和情感是水乳交融的，情感评价是文学创造的本质属性和文学创造的必然要求。文学创造以这种属性，在展现真理的同时也呈示意义，并以审美情感诉诸人们的心灵和激发人们的情绪，发挥文学的审美意识形态作用。

情感评价中的价值取向，体现为真、善、美。把“善”的内涵具实化，意味着情感评价作为“善”的价值追求具有高尚品格和功利取向。

情感评价的两种实现方式：

（1）诚挚的情态。

所谓诚挚的情态，是指文学作品的情感评价属真情而非假意，不是“无病呻吟”。

（2）艺术的呈示。

艺术的呈示，是文学审美价值实现的方式，其情与境的融合，让读者从中获取的不仅是思想上的教益，同时还有精神上的享受。

5. 结合作品论述文学创造是对社会生活的一种情感把握。

文学创造作为一种审美活动是对社会生活的情感把握。情感把握在文学创造中占重要地位。它要求作家对自己的创作对象做情感性体验和评价。首先，情感是艺术想象的原动力。文学不是生活的消极摹拟，而是作家创造的“第二自然”。作家要使自己笔下的形象真切感人，就必须首先通过生动活泼的想象使自己进入这种幻觉之境。由于创作过程中想象力的丰富、活跃，以致许多作家都分辨不出现实世界和幻想世界的区别。我们说艺术想象需要情感的激发，这种情感不仅来自作家实际生活的体验，同时也来自作家对于自己创造的足以乱真的艺术形象的感动，巴金说：“我写作的时候自己和书中的人物一同生活，他哭我也哭，他笑我也笑。”这种同感力甚至使福楼拜在写包法利夫人服毒时连自己也感到“一嘴的砒霜味，就像自己中毒一样，一连两次闹不消化，把晚饭全呕出来了”。正因为在创作过程中，人物对作家具有这样强烈的震撼力量，所以他自己所创造的艺术形象反过来又成了他创作情感的源泉和动力，使自己的情感在创作过程中不断地得到维持和强化，从而把艺术想象不断地向前推进。其次，在文学创作中，情感不仅是艺术想象的动力，而且本身就是想象的内容。再次，情感在艺术想象中的作用还表现在：它作为作家的主观因素，积极支配和调节作家的想象活动，渗透在他自己创造的艺术形

象中，使作家笔下的一切无不染上作家的主观情感色彩。表现为它们总是按照作家主观情感的要求加以变形，从而通过这些变异的形象，使读者更强烈地从中领悟到作家所要表达的情感。

文学创造既是认识活动又是审美活动。审美属于情感活动，因此文学创造是对社会生活的一种情感把握。所谓情感把握，就是创作主体基于人的需要、态度、观念、习惯而对社会生活产生的心理体验和评价。心理体验属于对客体事物的意义评价的情感表现，包括肯定性情感和否定性情感。正是以这种性质及功能，文学创造在向人们揭示真理的同时也向人们呈示着意义。这就使文学创造成为认识与评价的统一，理智与情感的统一，真理寻求与价值取向的统一。

文学创造对社会生活的情感把握应遵循诚挚性和高尚性原则：诚挚性是指情感要真实。正如无情便无文学一样，虚情假意不会产生真文学。真情来自作家的切身体验，即那种刻骨铭心的生活史，也是产生动人的文学作品的奥秘所在。高尚性是指情感的美好品格。“真”的情感未必都是“善”的“美”的。只有“善”与“美”的情感所蕴含的价值取向，才有利于社会人生。对社会生活的情感把握实际上是创作主体的人格投放，美好的精神品格修养是文学创造能够以高尚的情感把握生活的内在决定因素。

情感把握是文学创造的基本原则之一，要求作家对自己的创作对象作情感性体验和评价。情感把握作为一种主体心理过程，内隐着人的政治、经济、文化、伦理、宗教、审美等社会性需要，以及由此而形成的对社会生活的情感性评价。文学在创造艺术真实时运用“内在的尺度”，实际已把情感评价融入其中，因此，艺术形象都是理智与情感的统一，情感评价是文学创造的本质属性。文学创造正是以这一本质属性，在向人们展现真理的同时，也向人们呈示着意义——尚“善”的审美价值追求。首先，唯有抑“恶”扬“善”价值取向的情感评价才具有高尚的品格，而情感评价的高尚品格最终则体现为助益社会人生的功利性。可见，文学创造情感评价的高尚品格及其功利取向，是其尚“善”的审美价值追求的必然要求和体现。其次，诚挚的内在情态和外在的艺术呈示是文学创造情感评价的实现（存在）方式。诚挚的情态意味情感评价来自对生活的深刻体验，属真情而非假意。艺术的呈示是指情感评价寄寓于“境”的创造之中，而不是赤裸裸的直白。两者体现着文学创造的审美价值特质。

6. 刘勰：感物说（是以诗人感物……亦与心而徘徊）。

刘勰在《文心雕龙·物色》中说：“是以诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”这里，刘勰提出了对后世影响深远的感物说。诗人受景物的影响有所感触，引起无穷的联想，在经深入的观察、体验之后，随物赋形，意随物转，而后形于言。在同一篇，作者分析说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。”同样是强调“物”对“情”的生成意义和触发作用，景色变化影响人的心灵，于是，“情以物迁，辞以情发”，铺写而成文。这里，存在着一种心与物、主体与客体的互感关系，不完全等同于我们今天所说的现实生活对文学的决定作用。总而言之，感物说认为，作家诗情文意的萌生，得之于外物的感发，是事、物触我，意有所动，有感而发，文辞随焉。同时，刘勰认为，“情”的抒发应是自然的流露。“感物吟志，莫非自然。”既如此，他主张“为情而造文”，反对“为文而造情”，感情的真诚自然远胜于矫饰虚夸。

感物说的理论基础是“天人合一”的哲学观念。古人认为，人和大自然是和谐统一的，是相通的，是互相感应的；因而，能够保持内心空明，与人合天，与物为一，“与万化冥合”，那是一种极致的人生了悟与审美体验。感物说，应物而感，情动于中，发而为声，传达那种人与自然的际会神合，而不失自然不损自然，也就是在靠近上述的了悟与体验。

7. 黑格尔：“内容非他也，即形式之转化为内容也；形式非他也，即内容之转化为形式也。”

这段话出自黑格尔哲学著作《小逻辑》。把历史的辨证的观点运用于哲学，他建立了自己的客观唯心主义哲学体系。这段话表明：内容与形式密不可分。这一哲学原理同样适合于文学作品的构成。作品的内容具有一种内在的逻辑，它要求文学形式按照它固有的逻辑去表现它，这也就是说，作品的内容决定着作品的形式；但形式不是消极因素，它作为具有相对独立性的成分，积极地作用于作品的内容。实际上，文学作品的内容不是单纯的题材（包括主题、人物、环境、情节和情景等），单纯的题材还只是一堆材料，至多是经过作家构思过的材料，在它未获得确定的形式之前，它还不是作品内容。作品内容是指经过一定的文学形式加工、塑造过的题材，换言之，题材在得到了文学形式的有力的安排改造、表现之后，才转化为真正的内容，这是一体化的互动的过程：内容形式化和形式内容化。内容与形式相反相成，相互辉映，因而各倍增其表现力。列宁对黑格尔这段话给予了肯定的评价：“黑格尔则要求这样的逻辑，其中形式是具有内容的形式，是活生生的实在的内容的形式，是和内容不可分离地联系着的形式。”就艺术作品而言，“一件艺术品，如果缺乏正当的形式，正因为这样，它就不能算是正当的或真正的艺术品”。因此，这同样告诉我们，内容与形式是密不可分的，我们不能离开内容来谈形式，也不能离开形式来谈内容。

第九章　文学作品的类型和体裁

【历年真题】

一、名词解释

1. 兴观群怨（2004 年华中师范大学考题）
2. 现实型文学（2003 年北京师范大学考题）
3. 浪漫主义（2007 年湖南师范大学考题）
4. 现实主义与批判现实主义（2003 年华中师范大学考题）
5. 小说（2005 南京师范大学考题、2002 年华中师范大学考题）
6. 剧本（2003 年北京师范大学考题、2007 年华中科技大学考题）
7. 戏剧文学与戏剧（2003 年华中师范大学考题）
8. 戏剧情境（2007 年华中师范大学考题）

二、简答题

1. 谈谈你对现实型文学的理解。（2006 年江西财经大学考题）

2. 简单谈谈现代文学的主要特点。（2009 年暨南大学考题）

3. 作为文学创作原则的现实主义和浪漫主义有哪些不同？（1998 年华中师范大学考题）

4. 简述现代主义文学的主要特征。（1998 年华中师范大学考题）

5. 浪漫主义作家乔治·桑说：“我们倒情愿给现实主义取一个简单的名字，那就是：‘细节的科学。’”现实主义是否具有这样的特点，为什么？（2004 年华中师范大学考题）

6. 现代主义文学的特征及其成因。（2008 年华中师范大学考题）

7. 简论诗歌的特点（2007 年湖南师范大学考题）

8. 为什么说“诗是被强烈的情感蒸发了的水气之凝结”（闻一多语）？这句话概括了诗歌的哪些特点？（2000 年华中师范大学考题）

9. 诗歌的结构具有什么特点，为什么？（2002 年华中师范大学考题）

10. 小说的特点。（2005 山东师范大学考题）

11. 简述剧本的特征。（2006 山东师范大学考题、2008 年山东师范大学考题）

12. 戏剧冲突和小说叙事所描写的矛盾冲突在结构与表现上有什么不同，为什么？（2003 年华中师范大学考题）

13. 简答戏剧文学的审美特征。（2006 年华中师范大学考题）

14. 报告文学的特点是什么？（2007 年山东师范大学考题）

三、论述题

1. 联系作品谈谈你对象征型文学的认识。（2007 年山东师范大学考题）

2. 谈谈你对现代主义文学的认识。(2006 年山东师范大学考题)

3. 论现实主义(2007 年湖南师范大学考题)

4. 什么是“通感”? 举例说明文学作品中的“通感”现象,并解释“通感”发生的原因。(2006 年华中师范大学考题)

5. 小说的结构类型有哪几种? 其各自有什么特点? 请你举例分析两种。(2000 年华中师范大学考题)

6. 情节结构的小说和性格结构的小说有什么区别?(1999 年华中师范大学考题)

【参考答案】

一、名词解释

1. 兴观群怨

孔子在《论语·阳货》中指出,诗“可以兴,可以观,可以群,可以怨”,表明了文学作品的社会作用。兴,指诗歌具体安排的艺术形象,可以激发人的精神之振奋,可以使人从诗歌鉴赏中获得一种美的享受;观,是指诗歌真实地反映社会政治和道德风尚状况,因而能让人从中观察出政治的得失和风俗的盛衰;群,则是认为诗歌可以有使人互相交流情感、加强团结的作用;怨,是指文学作品有干预现实、批评社会的作用。孔子的“兴观群怨”说是现实主义的文学批评理论的源头,对后来的现实主义文学批评理论和现实主义文学创作产生了非常积极的影响。

2. 现实型文学

现实型文学是一种侧重以写实的方式再现客观现实的文学形态。它的基本特征是:再现性和逼真性。

(1) 再现性。

现实型文学偏重于对客观现实的冷静观察和理智分析,直接揭示现实矛盾,触及人生。

现实型文学在再现现实时严格遵循客观规律,反对主观随意性。作家不直接出面在作品中表露自己的主观倾向,是现实型文学创作的重要原则。现实型文学作为一种文学反映形态,同样包含着对现实生活的情感评价。

(2) 逼真性。

逼真,是指以写实的方法,按生活中各种事物的本来面目进行精细逼真的描绘。客观事物感性状貌和细节的真实,是它的特色。现实型文学从现实生活实际出发,描写生活里本来就有的事物,从社会生活中汲取创作材料,反映客观存在,表现作者真切的现实感受。

3. 浪漫主义

浪漫主义文学思潮兴起于 18 世纪末。它以强烈的主观态度、热烈奔放的情感力量、无拘无束的幻想精神、奇特神秘的艺术色彩,将理想性文学发展到极致。

浪漫主义文学具有四个特征:①极端强调主观精神以及主观精神在文学生产中的创造作用,崇尚人的欲望,要求感情的解放,并把文学创作视为感情的自由表现,由此形

成一种新的创作方式——自我表现。②由这种主观精神所决定，浪漫主义文学反对古典主义的清规戒律，主张打破程式化的创作原则。③从方式上说，浪漫主义文学的主观创造，主要表现为对想象和幻想的推崇。英国诗人柯勒律治赞颂“想象的有塑造力的心灵”。雪莱认为诗歌是“想象的表现”。华兹华斯也把诗看作是“想象和情感的产物”。济慈说，“我描写我想象的东西”。浪漫主义文学的想象、幻想的最重要的作用，就是通过揭示有限中之无限、现实中之理想的美的方式去描绘世界。④浪漫主义追求奇特的神秘的艺术效果，强调从生活的瞬息万变、精神的动荡不安以及富于特征性和神秘性的各种奇特现象中揭示美。因此，浪漫主义文学中充满了夸张的形象、异常的情节、虚幻的神话色彩和奇特的异国情调。

5. 现实主义与批判现实主义

现实主义的基本特征，就是按照实际生活所固有的样式来再现生活；通过典型形象的塑造，揭示社会生活的某些本质规律。现实主义作品偏重于描绘客观现实生活的精确的图画，描写那些生活中已经存在或按照生活的逻辑可能存在的事物，而不是以作家的好恶和愿望来取代客观事物。现实主义以人道主义思想为武器，深刻地揭露与批判社会的黑暗，同情下层人民的苦难，提倡社会改良。批判现实主义是现实主义传统的继承和发展，但它有明显的阶级和历史的局限。批判现实主义揭发了社会的恶习，描写了个人在家庭传统、宗教教条和法规压制下的生活和冒险，却不能够给人指出一条出路。

6. 小说

小说是一种侧重刻画人物形象、叙述故事情节的文学样式。小说可以分为长篇小说、中篇小说与短篇小说及文言小说与白话小说等等。小说的基本特征有以下三点：一是深入细致的人物刻画，小说可以具体描写人物的音容笑貌，也可以展示人物的内心心理状态，还可以通过对话、行动以及环境气氛的烘托等多种手段来刻画；二是完整复杂的情节叙述，情节是与人物息息相关的，是人物性格发展的历史。小说一般篇幅较长，容量较大，可以更广泛更全面的描绘多方面的社会生活，反映多种多样的矛盾冲突，并在生活事件的发展过程中刻画人物性格；三是具体充分的环境描写，环境描写是衬托人物性格、展示故事情节的重要手段，小说篇幅和时空的自由，使其可以充分的发挥环境描写的艺术功能。它可以对社会环境做全面的介绍，又可以对具体的生活场景做细致详尽的描绘，可以随时变换场景，为人物活动和情节展开提供自由灵活的时间与空间范围。小说在反映五光十色、丰富多样的社会生活方面具有较大的自由度和优势，而且只有充分的描绘环境。才有可能具体、真实的揭示出人物活动和矛盾冲突的现实根据。

7. 剧本

剧本是一种侧重以人物台词为手段、集中反映矛盾冲突的文学体裁。剧本可以分为悲剧、喜剧与正剧；按场次划分，还可分为独幕剧与多幕剧等。它的基本特征是：浓缩地反映现实生活，集中地表现矛盾冲突，以人物台词推进戏剧动作。首先，剧本要求时间、人物、情节、场景高度集中在舞台范围内。相隔千万里，跨越若干年，都可通过幕、场变换集中在舞台上展现，剧本中通常用“幕”和“场”来表示段落和情节。剧本一般要求篇幅不能太长，人物不能太多，场景也不能过多地转换。其次，戏剧则要求在有限的空间和时间里反映的矛盾冲突更加尖锐突出。因为剧本受篇幅和演出时间的限制，所以对剧情中反映的现实生活必须凝缩在适合舞台演出的矛盾冲突中。剧本中的矛盾冲突

大体分为发生、发展、高潮和结尾四部分。他们运用的创作方法是表现主义的，即对客观事物的变形来曲折的表现自己的思想感情。其侧重点是突破事物表象的描绘，强调表现内在生活和心理感受的真实或现实，在内心开掘，探索人们潜在的主观世界。再次，剧本的语言包括台词和舞台说明两个方面。

8. 戏剧文学与戏剧

戏剧艺术是一种综合艺术，它是通过舞台演出将剧中所反映的生活情景直接呈现在观众面前的一种艺术形式，具有舞台性、直观性、综合性、观众参与性等特点。戏剧有四要素：演员、舞台、观众、剧本。其中，演员的当众表演是核心。戏剧文学是指具有戏剧冲突和戏剧情境并且具有分幕分场特殊结构特征，人物、事件、时间、场景高度集中，语言富有动作性、个性化并富于潜台词的特点的文学种类。戏剧文学文本，通常称之为"剧本"，是戏剧演出用的脚本，是戏剧艺术家塑造舞台形象的依据。它是与诗歌、散文、小说相并列的一种文学文本样式，属于语言艺术的范围。作为文学文本，剧本具有可以脱离戏剧演出而独立存在的文学审美价值，可以发表，可以出版，自然也可以供读者阅读、鉴赏和研究。比较完整的剧本的出现表明戏剧这种艺术形式的发展和成熟。作家有意识地进行剧本写作为戏剧表演奠定了基础。剧本对演出有规范和制约作用．演出又不断以实践的方式完善着戏剧文学的创作。

9. 戏剧情境

戏剧情境是促成戏剧冲突爆发并向前推进的契机，是戏剧任务产生特有动作、完成性格自我表现的客观条件，是戏剧情节的基础。戏剧情境包括人物活动的具体环境、突发事件以及特定的人物关系等。

二、简答题

1. 谈谈你对现实型文学的理解。

现实型文学是一种侧重以写实的方式再现客观现实的文学形态。它的基本特征是：再现性和逼真性。

(1) 再现性。

这是现实型文学的主旨。现实型文学偏重于对客观现实的冷静观察和理智分析，直接揭示现实矛盾，触及人生。

现实型文学在再现现实时严格遵循客观规律，反对主观随意性。作家不直接出面在作品中表露自己的主观倾向，是现实型文学创作的重要原则。现实型文学作为一种文学反映形态，同样包含着对现实生活的情感评价。

(2) 逼真性。

逼真，是指以写实的方法作为主要艺术手段。按生活中各种事物的本来面目进行精细逼真的描绘。客观事物感性状貌和细节的真实，是它的特色。现实型文学从现实生活实际出发，描写生活里本来就有的事物，从社会生活中汲取创作材料，反映客观存在，表现作者真切的现实感受。

2. 简单谈谈现代文学的主要特点。

现代文学，又称现代派文学或现代主义文学，是 1890 年－1950 年间流行于欧美各国的一个国际文学思潮。在纵向上，前承古典主义文学、浪漫主义文学和现实主义文学，

后接后现代主义文学。在横向上，包括象征主义文学、表现主义文学、未来主义文学、意识流文学、意象主义文学和超现实主义文学六个分支流派。

现代主义文学是一个复杂的文学现象，各个流派都有自己的思想艺术特色。从总体上看，现代主义文学的艺术特征是：①象征性。现代派作品为探求人物的内心真实，着重表现难以直接描述的复杂多变的内心活动，借助意象，用暗喻、烘托、渲染等手法，把思想还原为知觉，使抽象的思想外化。②荒诞性。现代派作家通过非理性的极度夸张的形式，将现实与非现实糅合在一起，寓严肃于荒诞。以战后的计算机工业为标志的"第四次工业革命"把社会结构改组成一个庞大精密的机器，人成了由机器控制的动物。科学对世界和人的统治比过去任何时代都要残酷无情，人再也没有主体性可言。科学对人的压抑使人在生理和心理上都产生分裂，而"荒诞本质上是一种分裂"，当代人由于科学的异化而产生对世界和人的荒诞体验。荒诞形象具有一种特殊的概括力。③意识流。现代派作家热衷于挖掘人的潜意识，大量采用"内心独白"、"自由联想"的手法，表现人物意识"自然"流动状态，力求开掘人物心理的复杂性，扩大心理描写的范围，意识流技巧的目的是要深入人的精神活动，表现那种纷乱飘忽的思绪和感触，这种思绪和感触还没有经过严密的整理和组织，常常显得松散零乱，缺乏条理，不合逻辑。④意义的不确定性。由于该时期文学关注的社会准则问题长期陷入混乱，他们感到世界的意识只是部分的、暂时的、甚至是矛盾的，而且总会有争议，这样的社会已不适宜于明确的定义，因而该时期文学更侧重于探究那种混乱的多重复合意义。在艺术表现上他们常采用事实与虚构交织的拼凑、自相矛盾、不连续性、模糊性等方法来表现这个复杂多变、难于捉摸的世界。

3. 作为文学创作原则的现实主义和浪漫主义有哪些不同?

现实主义的基本特征，就是按照实际生活所固有的样式来再现生活；通过典型形象的塑造，揭示社会生活的某些本质规律。现实主义作品偏重于描绘客观现实生活的精确的图画，描写那些生活中已经存在或按照生活的逻辑可能存在的事物，而不是以作家的好恶和愿望来取代客观事物。

作为创作方法，现实主义是利用典型的艺术形象，真实地反映生活本来的面目的一种创作方法。是艺术史上最具影响力的创作方法之一，具有较强的生命力与较大的包容性，它的主要的特征是艺术描写的真实，艺术形象的典型，以及思想的倾向性和感情的隐蔽性；在表现方法上利用朴素的艺术语言，客观写实的叙述与描写，冷静细腻的刻画人物和事件，从而构成了现实主义的外部特征。

浪漫主义的基本特征是理想主义，就是按照作家认为生活应当有的样式来反映生活，因而总是理想地描写对象或者描写理想化的对象。浪漫主义作家的主观情感就特别强烈，爱憎异常分明；为了表达强烈的感情，浪漫主义作家经常借助于热烈的幻想和大胆的夸张，用奇特的想象和瑰丽的语言描绘色彩斑斓的理想世界。

作为创作方法，浪漫主义在反映客观现实上侧重从主观内心世界出发，抒发对理想世界的热烈追求，常用热情奔放的语言、瑰丽的想象和夸张的手法来塑造形象。或：浪漫主义在表现现实上，强调主观与主体性，侧重表现理想世界，把情感和想象提到创作的首位，常用热情奔放的语言、超越现实的想象和夸张的手法塑造理想中的形象。古今中外的文艺创作自始就有这种特色。如中国屈原、李白的诗歌和吴承恩的小说《西游

记》，德国的歌德和席勒、法国的雨果和乔治·桑、英国的拜伦和雪莱等人的作品中都具有鲜明的浪漫主义特色。

4. 简述现代主义文学的主要特征。

（1）在对待传统的问题上，西方现代主义文学采取否定的态度。现代主义文学否定传统的文化思想和审美观念，在文学创作、文学观念上都注重标新立异。

（2）在处理文学与现实的关系上，现代主义文学认为俄一切真实只能是主观的真实、心理的真实。现代主义将自己的任务定为表现内心的生活、心理的真实或现实，并用“心理现实主义”和传统的批判现实主义相抗衡。现代主义文学主张表现论，反对再现论，强调主观性和自我表现，主观性、内向性是现代主义文学一个显著标志。

（3）在塑造人物形象上，现代主义文学不注重塑造个性鲜明、性格典型的人物形象，而着重表现人的全面异化，表现人与社会、人与自然、人与物质、人与他人、人与自我的全面异化。现代主义作品中的人物大多是非英雄、反英雄、是被社会扭曲了的卑微、孤独、无所作为的弱者。

（4）现代主义文学在艺术形式上特别注重追求新奇怪诞的艺术表现手法。其形式是古怪的、时空是颠倒的、错乱的，情节是离奇的，结构是复杂的，语言是艰涩的。

5. 浪漫主义作家乔治·桑说：“我们倒情愿给现实主义取一个简单的名字，那就是：细节的科学。”现实主义是否具有这样的特点，为什么？

现实主义具有这样的特点，因为注重写实白描的艺术手法是现实主义文学类型一个基本特征。现实主义文学既然要按照生活的本来面目进行描写，既然讲求真实感和真实性，这就决定了它在艺术形式和艺术表现手法上有一些特别的地方。首先，它按照生活本身的逻辑来组织框架结构，很少有整体的幻想、象征、变形、魔幻等框架结构，以便使它所描摹的虚拟真实尽可能保持生活本身的一致，不管它的艺术想象和艺术夸张怎样丰富和突出，也都必须符合生活本身的面目和逻辑，合情合理、入情入理，让读者感到可以接受。其次，在艺术表现手法上，现实主义文学特别注重写实白描，强调运用精雕细刻的手法再现生活本身的丰富多彩，重视细节描写的真实可信。

6. 现代主义文学的特征及其成因。

现代主义迥异于现实主义、浪漫主义文学的内涵和特征：在对待传统的问题上，西方现代主义文学采取否定的态度；在处理文学与现实的关系中，现代主义文学认为一切真实只能是主观的真实、心理的真实。现代主义文学认为，文学对于作家主观世界的表现，客观世界只是文学表现的媒介，作家通过对客观世界的摹仿达到表现创作主体意志的目的。

现代主义文学主张表现论，反对再现论；强调主观性和自我表现，主观性、向内性是现代主义文学的一个显著标志。

在塑造人物形象上，现代主义文学不注重塑造个性鲜明、性格典型的人物形象，而着重表现人的全面异化，表现人与社会、人与物质、人与自然、人与他人、人与自我的全面异化。现代主义文学作品中人物大多是非英雄、反英雄，是被社会扭曲了的卑微、孤独、无所作为的弱者。

现代主义文学在艺术形式上特别注重追求新奇怪诞的艺术表现手法。形式是古怪的，时空是颠倒的、错乱的，情节是离奇的，结构是复杂的，语言是艰涩的。

7. 简论诗歌的特点。

诗是一种语词凝炼、结构跳跃、富有节奏和韵律、高度集中地反映生活和表达思想感情的文学体裁。诗可以分成抒情诗与叙事诗，格律诗与自由诗等。诗的基本特征是：凝练性、跳跃性、节奏韵律性。

（1）凝练性。

诗的凝练性体现在用高度概括的艺术形象、极其精练的文学语词最集中地反映社会生活和表达思想感情。一切样式的文学作品都是以现实生活的集中反映。但诗的概括性更为突出。它反映生活不是以广泛性和丰富性见长，而是以集中性和深刻性见长。它吟咏的是使人最激动的生活事件。它要求精选生活材料，抓住感受最深、表现力最强的自然景物和生活现象，用极其概括的艺术形象达到对现实的审美反映。它不像小说、戏剧那样去细致地描写人物的外部特征和内心活动，去描写人物之间的冲突和构成这些冲突的细节。诗反映生活的高度集中性，要求诗的语词也必须极为凝练、精粹、用极少的言语去表现丰富的内容。

（2）跳跃性。

诗在结构上具有突出的跳跃性特征。它遵循想象、情感的逻辑，常常由这一端一跃而到另一端，或由过去一跃而到未来，超越了时间的樊篱、空间的鸿沟。诗的跳跃多由两个或两个以上的动作构成，动作之间没有持续性，只被同一个情感线索维系着。在动作、形象、图景之间的跳跃性结构方式，以断续表示连贯，以局部概括整体，给读者驰骋想象留下了开阔的领域。诗的跳跃性有多种结构形态，主要有时间上的、空间上的、时空综合的、由客观动态向主观动态的、关联式动作的、平行式的、对比式的跳跃等等。时间上的跳跃，是指从过去的到现在的、甚至到未来之间，进行大幅度的跳跃，如春夏秋冬、古今、昼夜等。空间上的跳跃将东西南北、天上地下海内海外的形象系列进行跳跃式组接。

（3）节奏、韵律性。

在各种文学样式中，诗是最强调音乐性的。其音乐性体现在节奏和韵律两个方面。诗的节奏主要指诗句中长短、强弱不同的音有规律的变化。安排停顿是形成诗的节奏的重要手段。如果各诗句停顿次数均匀，就会形成鲜明的节奏。我国古代的诗歌一般是四言二顿、五言三顿、七言五顿。调配声调也有助于加强节奏感。语音有高低、升降、曲直、长短的变化。因而形成不同的音调。古代汉语分为平、上、去、入四种音调，现代汉语分为阴平、阳平、上声、去声四种音调。由音节长短以及音步多少构成的不同长短的句子，表现出不同情感的缓急节奏。诗的韵律，也称押韵，是指同韵母的字在相同位置上有秩序地重复出现。韵律包括头韵、腹韵和脚韵等。诗的押韵，一方面可以加强诗的节奏感，达到和谐整齐的感官审美效果；另一方面则主要是为了促进情感的抒发和意境的创造。

8. 为什么说“诗是被强烈的情感蒸发了的水气之凝结”（闻一多语）？这句话概括了诗歌的哪些特点？

答案一：

诗歌是包含着强烈的情感和丰富的想象，运用比兴、象征、泥人、隐喻、反复、重叠等表现手法，更集中概括地表现诗人的情思，语言生动、凝练，富于节奏和韵律的文

学作品。之所以说“诗是被热烈的感情蒸发了的水汽之凝结”，一方面是因为诗歌具有强烈的情感。诗歌最根本的特性是强烈的情感和丰富的想象。一切诗歌都以情感作为自己始终不渝的表达对象，诗歌对于情感的表现或慷慨悲歌，或辗转反侧，或大悲欲绝，或悱恻不已，都显得强烈而浓郁，缠绵而悠长。另一方面，诗歌的语言是经过概括和提炼的，所以特别凝练。它以尽可能经济的诗句表达尽可能丰富的内容和密度尽可能大的情思，甚至要求每个词都有极强的表现力，做到一言穷理，两字穷行，以少总多，使情貌无遗。

答案二：

（1）闻一多的这句话意思是说诗歌的核心是热烈的情感，这情感要经过过滤、升华并以语言形式来凝结，它传达出了语言和情感不可分离的诗歌理念。

（2）这句话概括了诗歌的这样一些特点：强烈的抒情性、丰富的想象性、高度的凝练性、结构的跳跃性、语言的音乐性和表现手法的特殊性。

9. 诗歌的结构具有什么特点，为什么？

诗歌呈现出跳跃性的结构特点。从外形式上看，诗歌是分行、分节排列而成，这是诗歌区别于其他文学体裁的表层结构形态。更为重要的是，在内形式上，诗歌呈现出一种跳跃性结构形式。所谓跳跃性结构形式，是指诗歌的结构并不遵循自然时空顺序，而是在时空上任意伸缩张弛，突如其来又突如其去，从一端跳到另一端，有意留下空白，且省略有关过程和过渡性的句、段及关联词。诗歌结构的这一特点，是由它的审美特性决定的。诗歌既然饱和着强烈的情感和丰富的想象，就得遵循情感和想象的逻辑，而情感和想象的逻辑是不受时空的限制的，她忽此忽彼，忽前忽后，跳荡不已，这样它就必然呈现出一定的跨度。

所谓诗歌结构的跳跃性，是针对事件发展的逻辑来说的，也就是说，诗歌的言说一般来讲并不遵循事件发展的逻辑或顺序，所以在诗的语言表现层面上，读者很难找到事件发展的线索逻辑，于是出现了诗歌的抒情对事件发展逻辑而言的跳跃性。这说明，诗歌结构所遵循的是表情需要，其结构是按照感情表现的需要来构成的，情感本身的非逻辑化必然会造成诗歌语言表现的跳跃性。

10. 小说的特点。

小说是一种侧重刻画人物形象、叙述故事情节的文学样式。小说可以分为长篇小说、中篇小说与短篇小说，文言小说与白话小说等等。小说的基本特征是：深入细致的人物刻画，完整复杂的情节叙述，具体充分的环境描写。

（1）深入细致的人物刻画。

小说在人物刻画上拥有更丰富的表现手段，可以从各个方面深入细致的塑造性格复杂的人物形象。在小说中，既有人物言语，也有叙述人言语。小说可以具体地描写人物的音容笑貌，也可以展示人物的心理状态，还可以通过对话、行动以及环境气氛的烘托等多种手段来刻画人物。

（2）完整复杂的情节叙述。

小说一般篇幅较长，容量较大，能够突破相对固定的时空限制和容纳更复杂丰富的情节，可以更广泛全面地描绘多方面的社会生活，反映多种多样的矛盾冲突，并在生活事件的发展过程中刻画人物性格。

（3）具体充分的环境描写。

人物性格的形成和发展是受特定环境制约的。只有充分的描绘环境，才可能具体、真实地揭示出人物活动和矛盾冲突的现实依据。小说篇幅和时空的自由，使其可以充分地发挥环境描写的艺术功能。

11. 简述剧本的特征。

剧本是一种侧重以人物台词为手段、集中反映矛盾冲突的文学体裁。剧本可以分为悲剧、喜剧与正剧；按场次划分，还可分为独幕剧与多幕剧等。它的基本特征是：浓缩地反映现实生活，集中地表现矛盾冲突，以人物台词推进戏剧动作。首先，剧本要求时间、人物、情节、场景高度集中在舞台范围内。相隔千万里，跨越若干年，都可通过幕、场变换集中在舞台上展现，剧本中通常用“幕”和“场”来表示段落和情节。剧本一般要求篇幅不能太长，人物不能太多，场景也不能过多地转换。其次，戏剧则要求在有限的空间和时间里反映的矛盾冲突更加尖锐突出。因为剧本受篇幅和演出时间的限制，所以对剧情中反映的现实生活必须凝缩在适合舞台演出的矛盾冲突中。剧本中的矛盾冲突大体分为发生、发展、高潮和结尾四部分。他们运用的创作方法是表现主义的，即对客观事物的变形来曲折的表现自己的思想感情。其侧重点是突破事物表象的描绘，强调表现内在生活和心理感受的真实或现实，在内心开掘，探索人们潜在的主观世界。再次，剧本的语言包括台词和舞台说明两个方面。剧本主要是通过台词推动情节发展，表现人物性格。因此，台词语言要求能充分地表现人物的性格、身份和思想感情，要通俗自然、简练明确，要口语化，要适合舞台表演。舞台说明，又叫舞台提示，是剧本语言不可缺少的一部分，是剧本里的一些说明性文字，包括剧中人物表，剧情发生的时间、地点、服装、道具、布景以及人物的表情、动作、上下场等。这些说明对刻画人物性格和推动、展开戏剧情节发展有一定的作用。这部分语言要求写得简练、扼要、明确。这部分内容一般出现在每一幕（场）的开端、结尾和对话中间，一般用括号括起来。

12. 戏剧冲突和小说叙事所描写的矛盾冲突在结构与表现上有什么不同，为什么？

戏剧冲突是戏剧情节的构成成分，是两种对抗力量之间相互作用的过程及结果，是体现戏剧性的最高、最尖锐、最集中的形式，是戏剧文学最基本的审美特征。可以说，戏剧冲突是戏剧文学的真正灵魂，“没有冲突就没有戏”。

剧本的情节结构可分为：开端——发展——高潮——结局。开端：介绍人物关系和揭示矛盾冲突；发展：描写情节的波澜起伏，一波未平一波又起，一步步把矛盾冲突推向高潮。

高潮：矛盾冲突发展到顶点并表现出急剧转化的局面；结局：结局是情节发展的必然结果，也是矛盾冲突的解决。而小说等叙事文本中人物直接的矛盾冲突主要体现在情节上，有冲突性情节和非冲突性情节。故事情节是作品所描写的生活事件发展、演变的全过程。小说的情节一般可以分为开端、发展、高潮、结局四个部分，有些小说还具有序幕、尾声两上部分。开端是作品所反映的矛盾冲突的第一件事；发展是作品中矛盾冲突从展开到激化的演变过程；高潮是主要矛盾即将解决的关键时刻，是矛盾冲突发展到顶点，人物的思想斗争最紧张，最激励，最尖锐的阶段；结局是矛盾得到解决，人物性格的发展已经完成，事件有了最后的结果，主题思想得到充分展现，是情节发展的必然结果。

戏剧冲突是戏剧文学最基本的审美特征，戏剧冲突来自于生活中的矛盾冲突，但并非生活中所有的矛盾冲突都可以提炼成戏剧冲突。只有那些本身是激烈的尖锐的富于戏剧性的可以表现在舞台上并能够让观众看得见的矛盾冲突，再加上剧作家的艺术创造，才能成为戏剧冲突。戏剧文学一般不允许从容地、缓慢地展开情节，也不允许详尽地铺陈、仔细地交代，只有通过激烈、尖锐的动作和内心活动，戏剧情节才能迅速地展开，人物性格才能鲜明地刻画出来，主题才能在有限的时空里得到尽可能充分的展现。同时，也只有通过激烈尖锐的戏剧冲突，才能造成悬念，产生强烈的效果，吸引观众的注意力。戏剧冲突产生的根本动因在于人物的行动和和内心活动。动作、内心活动在戏剧冲突中占有重要的地位。而小说主要通过曲折跌宕、引人入胜的戏剧性情节转换来实现其艺术价值。一般而言，在开头必须用精彩引人的场面展示出矛盾冲突，给读者提出一个阅读问题，迫使他们急切地要了解下面发生了什么？如何发生？然后，要想尽方法保持住读者的悬念，使他们随着作者的诱引，沉溺于一个又一个变化起伏、难以预料的情境之中。直到最后，才使悬念释放，让读者明晓最终答案。并且小说对矛盾冲突的描写随着文学的发展逐渐内化。

戏剧冲突在戏剧文学中有不同的表现，或表现在主人公与自然力量之间，或表现在主人公与另一个人物之间，或表现在主人公与社会力量之间，还有的表现为人物内心世界中的两种矛盾力量之间的斗争等。而小说中的矛盾冲突主要表现为：第一，性格与环境的冲突，通过外在环境与人物性格的特定冲撞，表现出鲜明确切的性格。第二，性格与性格的冲突。通过彼此对立或不同层次的人与人之间的矛盾冲突，以对比方式或衬托方式表现人物性格。第三，性格自身内部的冲突。通过人物性格中两种品质或两种思想情感的自相矛盾及矛盾的定向解决，来表现人物性格的主导方面。

13. 简答戏剧文学的审美特征。

戏剧文学有着鲜明的审美特征：

第一，文学具有戏剧冲突和戏剧情境。

第二，戏剧文学的人物、事件、时间、场景高度集中。

第三，戏剧文学有着分幕分场的特殊结构。

第四，戏剧文学的语言富有动作性、个性化和潜台词。

14. 报告文学的特点是什么？

报告文学是一种在真人真事基础上塑造艺术形象，及时反映现实生活的文学体裁。它的基本特征是：及时性、纪实性、文学性。

（1）报告文学往往像新闻通讯一样，善于以最快的速度，把生活中刚发生的激动人心的事件及时地传达给读者。报告文学之所以受读者欢迎，就在于它能把握时代的脉搏，把群众关心的现实情况迅速地反映出来，发挥“文学轻骑兵”的作用。

（2）报告文学不能像小说那样虚构人物、情节，它必须以现实生活中的真人真事为描写对象，写真纪实是它的重要特征。一般来说，报告文学要写真人真事，但不是任何真人真事都能成为报告文学描写的对象。报告文学要追踪事实，但并不是任何事实都值得它们去报告，而是要有所选择和提炼。

（3）报告文学不能像新闻报导那样，只有事件梗概，它必须塑造丰满的人物形象，必须有生动的形象化的细节。报告文学不同于小说，不以塑造人物形象为主，但它在艺

术形象性上的要求是很高的。人物特写自然必须在介绍人物事迹中努力刻画人物，即使在以写事为主的作品中也离不开写人，如果能生动地刻画人物形象，必然会大大加强感染力。报告文学还可以吸收小说的描写技巧、戏剧的对话艺术、电影分镜头的叙述方法以及诗歌的跳跃手法等。

三、论述题

1. 联系作品谈谈你对象征型文学的认识。

象征型文学是一种侧重以暗示的方式寄寓审美意蕴的文学形态。它的基本特征是：一是暗示性，现实型文学重在再现现实，理想型文学重在表现情感，象征型文学则重在寄寓某种意念、意蕴。暗示是象征型文学寄寓意蕴的方式，是象征型文学的主要艺术手段。它侧重以间接的方法去暗示客观规律和主观感受。往往塑造变形、虚拟的假定性形象，启发读者去体味象外之意。象征型文学是通过暗示的方式表达作家复杂的内心世界的。暗示指词语寄寓某种超出本义的内涵。这表明，现实型与理想型文学的意义就在其形象自身，而象征型文学突出文学形象的意义的超越性。二是朦胧性，象征型文学的间接表现的暗示方式使它具有一定的朦胧性。朦胧，指词语含有多层不确定的意义。象征是抽象之物与具体之物之间的比较，其中的意义是纯粹暗示出来的。并且由于象征经常是单独存在的，读者又很少得到何物被象征化的暗示，因此，象征主义的作品不可避免地具有某种超出具体、个别现象的抽象、概括、朦胧的性质。象征型文学的暗示不能用单一的确定的意义去概括，因为它具有超出个别现象的更宽泛的意义。象征型文学为读者留下了无穷的想象的空间，要求读者去积极地思考、探寻丰富的“象外之象”、“象外之意”、“言外之意”。象征主义者认为作家要真正地返回内心，并认为人的内心不是统一的，而是矛盾的。也就是说，内心世界是复杂无比的，对它的表现需要的就不再是清晰的文字，而只有通过具有“言外之意”的语言才能暗示这种内心的一二。而同时，这种暗示便带来了象征型文学作品的不确定性。

从以上论述我们不难发现象征型文学和现实性文学、理想性文学有着本质的区别：首先，现实型文学重在再现现实，理想型文学重在表现情感，象征型文学则重在寄寓某种意蕴。这种意蕴或侧重客观，或侧重主观，但都具有某种超出具体现象、个别事物的抽象性、概括性。其次，现实型文学和理想型文学的再现与表现都具有直接性。再现是通过对生活现象的直接描绘反映现实；表现着重以直抒胸臆的方式表达情感态度；而象征型文学则以暗示的方式间接地传达某种观念、意味。再次，现实型文学和理想型文学的思想内容、情感意义是相对明确的，而象征型文学的审美意蕴则是朦胧、含蓄和多义的。最后，现实型文学侧重从现实中取材，逼真地描绘客观事物，强调感性状貌和细节的真实；理想型文学侧重从神话传说、历史故事、民间传奇中取材，并充分运用夸张、变形、虚构等方法，不求生活的真实，而遵循情感的逻辑；象征型文学则或从现实中取材，或虚构事物形象，但这些形象都经过加工处理，成为概括性、虚拟性很强的假定性形象。

一般地说来，面对动物园中的豹，现实主义者会着力描绘它被囚禁后的外形的枯燥、庸倦和无力；浪漫主义者则会热情地同情它不幸的遭遇，并梦想着它从前的自由时光。但象征主义者则会不同。他会用隐晦的文字充分表现人在面对它的内心的复杂心情。奥

地利诗人里尔克，是在贫乏、困顿的时代里依然抒写着人性的理想、神性的诗人。是海德格尔最欣赏的两个诗人之一。他的《豹》，就是典型的象征主义作品。

它的目光被那走不完的铁栏
缠得这般疲倦，什么也不能收留。
它好像只有千条的铁栏杆，
千条的铁栏杆后便没有宇宙。

强韧的脚步迈着柔软的步容，
步容在这极小的圈中旋转，
仿佛力之舞围绕着一个中心，
在中心一个伟大的意志昏眩。

有时眼帘无声地撩起。
于是有一幅图像浸入，
通过四肢紧张的静寂，
在心中化为乌有。

这是一首所谓的“物诗”，即通过对某类事物的描绘来表达诗人的内在观念，而不是将这种观念直接表达出来。这首诗有一个副标题：“在巴黎植物园”，是作者的诗集《新诗集》中的一首，据说是作者在巴黎植物园面对笼中的豹写下的一首诗。就表面的意思看，这首诗无论是题目还是实际内容都在描绘被铁栏所囚禁的笼中的豹。然而，这首诗仅仅是写豹吗？作为后期象征主义诗人之一，里尔克的杰出之处在于使它成了象征。或许，这样的豹就是现代人的象征？是人的生命的象征？象征主义作品正是具有这种朦胧和不确定的意味。

2. 谈谈你对现代主义文学的认识。

现代主义文学一般是指19世纪末到20世纪中期，沿着19世纪象征主义文学这条线索，而相继出现的后期浪漫主义、表现主义、超现实主义、存在主义、荒诞派、新小说派等一系标榜反传统的各种文学思潮的统称。现代主义文学不同程度地继承和发展了浪漫主义和象征主义文学的某些因素，是理想型和象征型文学的多向演变形态。其主要特征是：主观性和假定性，前者指现代主义文学反对模仿、再现客观现实，追求个人主观情感不受任何限制的充分表现，强调非理性的现实、心理化的现实、梦幻的现实以及超现实；后者指的是大量运用变形、荒诞、象征等表现手段，突出了虚幻性和假定性。现代主义文学普遍运用非常态的、变形的艺术假定性手段，采用奇特的比喻、极度的夸张，使对象象征化。所以现代主义文学作品中充满非常态的、极度夸张的变形形象和荒诞的情节、朦胧的象征意蕴。

现代主义文学在艺术实践中，有意识的要冲破传统创作方法，他们运用的创作方法是表现主义的，既对客观事物的变形来曲折的表现自己的思想感情。其侧重点不是表现人的理想、信念，也不是人的肖像和性格，而是突破事物表象的描绘，强调表现内在生活和心理感受的真实或现实，在内心开掘，探索人们潜在的主观世界。直觉和下意识方面获得了一定的成功。现代主义追求形式上的创新，主张“形式即内容”，而与之相应的

艺术手法，主要有象征、荒诞、意识流等。

（1）现代主义文学把象征提到了前所未有的高度。它们反对自然主义的客观琐细的描写，又反对浪漫主义的直抒胸臆，而主张“思想知觉化”，即用“知觉来表现思想”，使思想找到它的“客观联系物”，情绪找到它“对应物”，借助耐人寻味的意象、暗示、隐喻、烘托事物和作者隐蔽的思想感情异己抽象的人生哲理。比如法国象征派诗人瓦雷里的名作《海滨墓园》，通过大海和墓园、静海和动海的形象对比，批判了无为、静止的观念，肯定了变化、发展的观念，用一连串象征体表现了抽象的哲理。又如英国威廉．古尔丁的小说《蝇之王》，写一群孩子因为吃了一头沾满苍蝇的被称为蝇之王的猪头后变成了吃人的野蛮人。这猪头是一种人性恶的象征，它暗示法西斯主义的狂热之所以能掀起，就是与人性的恶有关，因此人应该接受文明教育。现代主义笔下的事物，去论说一个故事、一个人物、一个场面、一个情节、一个动作、一个细节都可能具有某种象征意义，让读者具体地感知某种抽象化了的内容。

富有象征性的形象还往往运用夸张的手法。比如《毛猿》中粗大健壮的杨克却被文弱纤巧的绅士、夫人们撞倒在地，象征了劳动者在资产阶级势力面前无能为力。还有的象征采取了“通感”的技巧，描写“感觉挪移”。使懊恼、欲望、思想等等各种精神方面的因素，引出相应的形象来。如爱伦·坡笔下，哀伤的感情与大海的形象相通，情人的眼泪与美丽的梦相通，如泣如诉的琴声与哀怨的感情相连。

（2）荒诞是对事物非理性的极端夸张的手法。现代主义文学为了强调主观现实真实的绝对性，往往以扭曲、夸张、怪异和荒诞的手法，外化和强化主观思想。荒诞的形象往往与象征紧密联系而富有寓意，但比象征更有联想的自由，可以更为直接深入的实现事物的本质特征。比如法国尤奈斯库的独幕剧《秃头歌女》，所表现的主题和易卜生的《玩偶之家》有相似之处，即共同生活多年的夫妇竟互不了解。但《秃头歌女》并不是通过一个完整的故事来表现的。几个互不相识的人物重复着莫名其妙的语无伦次的对话，在谈话中其中的一对才发现他们是有过一个女儿的夫妻。墙上的钟一会儿敲十七下，一会儿敲三下，一切是不合逻辑的。剧中表现的虽是生活中不可能有的事情，却又分明是一种本质的存在。又如英国贝克特的两幕剧《等待戈多》，表现的是两个流浪汉如何无聊地等待一个永不露面的戈多，没有清洁，重复着颠三倒四的话和无聊的动作，如脱鞋子、看树、解裤带自杀不成等。这一切世界生活中没有的事，却代表了一种宿命论的等待，表现了西方社会一种普遍的心理。总之，现代主义文学中的“荒诞形象”，在着意表现客观整体的某一类方面，具有更大的囊括力和凝神作用。

（3）西方心理学的发展对现代主义文学有着深刻而广泛的影响。弗洛伊德发展了詹姆士关于非理性的无意识观点，提出一整套心理分析理论。他认为“下意识”是最真实的心理，其内容就是“性爱”。这些心理学理论与重主观表现努力拓示内心真实的现代主义文学恰好合拍。因此，现代主义作家无不醉心于深挖和展现人的潜意识或下意识，注重描写人物“想什么”和“怎么想”。

意识的流动并非是毫无目的的随意流动。表面看，它似乎没有什么逻辑性，但其结构的纽带是作者暗中系结的，并往往通过象征、暗示表现出来，这就需要我们借助深广的生活经验和较深厚的艺术素养才能探出其隐情蕴意。

我们要以实事求是的、辩证的态度看待现代主义文学。首先，现代派作家以批判的

眼光看待现代资本主义的现实。他们渴望人与人之间建立比较富于人性的关系，追求更丰富和充实的精神文化，代表了浮士德式的无限追求。现代派许多作品，特别是其中的优秀作品，确实在一定程度上反映了资本主义社会的某些真实。尽管资本主义世界人们的物质生活水平有提高，在精神领域也并非只有腐败和糜烂，但是现代派作家并没有为之辩护，而是曲折的、消极地反映了时代和社会，在不同程度上去展示资本主义社会的各种危机，使我们看到资本主义社会的种种弊端，看到在高度物质文明的后面所掩盖的荒谬混乱的社会图景，特别是畸形社会中人们复杂的畸形心理和他们独特的思想感受。其次，现代主义文学各流派在文学观念和艺术手法方面有许多重要的开拓，丰富了文学的艺术表现力，有些是值得我们借鉴的。比如现代派作品中没有那种认为的光明的尾巴和简单的善之争，人物也没有那种尽善尽美的。这对我们摆脱那种公式化、概念化、简单化的东西有一定的启发。而现代派文学中重视人的内心世界的探索，依靠现代哲学、心理学、人类学等体系，试图用艺术的方式反映资本主义条件下现代人复杂细致的心理活动，是有独到创造和发展的，比如思想的知觉化、内心独白、戏剧性叙述、多层次结构、打破时空界限、恰当的象征比喻等。可以说，这些在一定程度上标志了人类思维形式的某种进步。现代主义文学指出了资本主义社会的精神危机，然而又同时暴露了现代派作家自身的精神危机，在他们的作品中表现的某些唯心主义、个人主义、无政府主义和虚无主义等情绪也成为某些现代主义作品的致命伤。现代主义文学过分强调非理性、自我表现，不少作品或多或少的散布着悲观、绝望、颓废的情绪和危机感，这些都是有害的，需要我们认真鉴别和批判。

3. 论现实主义

19 世纪 30 年代首先在法国、英国等地出现的文学思潮，以后波及俄国、北欧和美国等地，成为 19 世纪欧美文学的主流，也造就了近代欧美文学的高峰。由于现实主义文学具有强烈的社会批判性，高尔基称之为“批判现实主义”。

现实主义是国际关系中的主流理论，它也是一个多义且有争议的概念。虽然现实主义的批评者和支持者经常将其视为一个统一的思想整体，但实际上，现实主义并不是一个单一或统一的理论。正如杰克·唐纳利所指出，现实主义不仅不能提供一种一般理论，而且它基本上也是前后矛盾的，现实主义者对同一事件的解释经常不一致。“现实主义变成了建立在共同预设理论假定之上、有点松散联系的前后不一致的理论模式。”因此，了解现实主义，除了解现实主义的世界观和基本假定这些共同点之外，了解现实主义者之间的不同也是十分重要的。本文拟以经典现实主义和新现实主义为例，通过探讨现实主义理论的多样性，进而来揭示现实主义在国际秩序模式上的异同之处。

现实主义是文学批评和文学研究中最常见的术语之一。这个术语一般在两种意义上被人们使用：一种是广义的现实主义，泛指文学艺术对自然的忠诚，最初源于西方最古老的文学理论，即古希腊人那种“艺术乃自然的直接复现或对自然的模仿”的朴素的观念，作品的逼真性或与对象的酷似程度成为判断作品成功与否的准则。另一种是狭义的现实主义，是一个历史性概念，特指发生在 19 世纪的现实主义运动。历史地看，现实主义发端于与浪漫主义的论争，最终在与现代主义的论战中逐渐丧失了主流话语的位置。

现实主义经过泰纳、恩格斯、别林斯基直至 20 世纪卢卡契等理论家的发展和巴尔扎克、托尔斯泰等伟大作家的文学实践达到高潮。现实主义理论日趋完善，形成一套完整

的话语成规。它包括以下层面的涵义：

第一，真实客观地再现社会现实，这是现实主义术语的最根本的意义。达米安·格兰特用“应合”理论解释现实主义的客观性成规，他称应合为一种文学的认真心理，“如果文学忽视或贬低外在现实，希冀仅从恣意驰骋的想象汲取营养，并仅为想象而存在，这个认真心理就要提出抗议”。这强调的是文学对现实的忠诚和责任。R·韦勒克从现实主义反对浪漫主义的文学史背景来诠释这层涵义：“它排斥虚无缥缈的幻想、排斥神话故事、排斥寓意与象征、排斥高度的风格化、排除纯粹的抽象与雕饰，它意味着我们不需要虚构，不需要神话故事，不需要梦幻世界。”这个意义上，期望真实地呈现社会生存的本真样态。作为浪漫主义的论辩敌手，作为社会边缘贫困小人物的代言，现实主义理论强调披露真实，戳穿伪饰现状的意识形态。也就是说，现实主义抵制作为布尔乔亚知识分子话语形态的浪漫主义，转而追求客观性，为那些堕入贫困被边缘化的弱势族群或阶层发声。显然具有朴素的人间情怀和人道精神。

现实主义“客观再现当代社会现实”的理论涵义在卢卡契的论述里得到了最深人的阐释。首先，他从认识论的高度重新阐释了现实主义客观性的涵义：“艺术的任务是对现实整体进行忠实和真实的描写。”卢卡契提出了对现实进行整体描写的现实主义艺术要求，所谓整体描写就是反映社会一历史的总体性，追求文学描写的广度，从整体的各个方面掌握社会生活；向深处突进探索隐藏在现象背面的本质因素，发现事物内在的整体关系。其次，卢卡契并没有把现实主义的客观性理解为排除任何主观因素的纯客观性，他不是把反映社会现实的文学视为一面静止的镜子。卢卡契肯定了主观认识的重要性，强调客观性和主观性的统一、外在世界与内心世界的统一。卢卡契两面作战，一面为现实主义的纯洁而与自然主义战斗，把福楼拜和左拉那种缺乏整体性的琐碎客观性排除出现实主义阵营；另一面又要回应现代主义的挑战，批评乔依斯、普罗斯特和其他现代派作家，认为他们使所有内容和所有形式都解体了。因此，现代主义达不到对现实整体的真实反映。

第二，典型理论。典型论构成现实主义理论的一项核心内容，概括而言，典型论欲求解决的即是文学人物的特殊与一般的关系问题。黑格尔和谢林为典型论的流播奠定了美学基础，黑格尔认为性格是理想艺术表现的真正中心，一个性格之所以引人兴趣是它的完整性，而完整性则“是由于所代表的力量的普遍性与个别人物的特殊性融会在一起，在这种统一中变成本身统一的自己”。据韦勒克的历史追溯，典型术语的最初使用者是谢林，意指一种像神话一样具有巨大普遍性的人物。

第三，历史性的要求。在韦勒克看来，历史性是现实主义理论中比较可行的一个准则，韦勒克的看法是对的，现实主义确有历史性的维度。恩格斯在致玛·哈克奈斯信中说：“现实主义的意思是，除细节的真实外，还要再现典型环境中的典型人物。”把人物置身于一个政治、社会、经济的具体的总体现实中刻画才能达到“充分的现实主义”的高度。而且，这个具体的总体现实还是不断发展的，就像卢卡契所阐述的现实主义要塑造那些生动的辩证过程。简单地说，现实主义的历史性维度即是要求真实摹写复杂的社会关系，并且反映出复杂的社会关系的矛盾运动过程。现实主义的历史性要求，实质上是以社会分析为核心，即以摹写人的社会经验和社会本身的结构为艺术原则。而且现实主义竭力通过人的现实矛盾去揭示人与社会的辩证法则，现实主义确认：对社会现实观

察得越仔细研究得越深入，对事件及细节的相互关系和矛盾运动理解得越透彻，就越能获得真实的力量。

一般说来，凡是在形象中能最充分地表现现实生活的典型特征的，都叫做现实主义作品。一般说来，现实主义作品具有三个特点：一是细节的真实性。要有真实的细节描写，用历史的、具体的人生图画来反映社会生活。现实主义作品是以形象的现实性和具体性来感染人的，因此能使读者如入其境，如见其人。二是形象的典型性。通过典型的方法，对现实的生活素材进行选择、提炼、概括，从而深刻地揭示生活的某些本质特征。可以说，典型化是现实主义的核心，是区别于自然主义的标志。生活现象是纷纭复杂的，如实记录生活，不过是照相师的手艺；现实主义则要求作者从丰富多彩的现实生活中选取有意义的人物与事件，经过个性化和概括化的艺术加工，创造出典型的人物和典型的环境。正如恩格斯说的，要“真实地再现典型环境中的典型人物”。三是具体描写方式的客观性。作者要通过对现实生活的客观，具体的描写，从作品的场面和情节中自然地体现出作者的思想倾向和爱憎感情，而不要作者自己或借人物之口特别地说出来。

现实主义既是一种世界观，也是一种包含了各种现实主义者理论和观点借以产生、发展的一套假定的研究范式。现实主义首先是一种长期存在的哲学传统和世界观。现实主义作为一种世界观，是建立在它对道德进步和人类能力的悲观主义认识基础上的。现实主义者把历史看作是循环的而不是进步的，他们对于人类是否有能力克服反复出现的冲突，建立持久的合作与和平深表怀疑。现实主义世界观更多看到的是人类本性中的恶，以及人类经验中周而复始的悲剧。

4. 什么是“通感”？举例说明文学作品中的“通感”现象，并解释“通感”发生的原因。

所谓通感，是由一种感觉引发，并超越了这种感觉的局限，从而领会到另一种感觉的心理现象。这种感觉的相互挪移，感官的交相为用，是人们共有的一种高级的感受事物的能力。人们常常利用这种超感性的能力，创造生动的语言去形象地反映事物。

诗歌通感艺术的运用，在我国优秀的古典诗歌中，亦有相当多的例子。李贺《蝴蝶飞》中的“杨花扑帐春云热”，由“春云”这一视觉形象引起了“热”的触觉感受；贾岛《客思》中的“促织声尖尖似针”，将属于听觉的“促织声”转换成了视觉形象的“针”；苏轼《夜行观星》中的“小星闹若沸”，以听觉上的“闹若沸”描绘了属于视觉形象的“小星”；严遂成《满城道中》里的“风随柳转声皆绿”，用视觉上的“绿”来形容听觉上的春风吹拂的无色之“声”。这些运用通感构成的绝妙诗句，体现着诗人对现实的美所形成的独特感受，亦渗透着诗人特有的审美情趣。

通感艺术的运用作为诗歌创作的有效手段之一，是一种以满足审美需要和追求审美价值为目的的审美创造活动，是艺术的心理思维规律的表现。它的审美创造力，就在于诗人在情感的追求作用下，沟通各种感觉渠道，将以艺术直觉捕捉到的生活表象熔炼成新颖生动的多感性的审美意象，从而扩大诗的表现范围，开掘诗的思索广度，创造诗歌艺术所独具的美学价值，并且在引起读者审美再创造上能够充分利用读者的艺术感受潜力，将其引向诗情画意的更高境界。

从审美创造的心理活动来看，诗中通感效果的形成需要诗人在对客观事物感知的基础上进行想象，但美感意识中的感知与想象总是受诗人主观情感的制约的，客观事物往

往会因诗人主观情感的移注而改变固有的特质，产生感觉印象上的转换，形成多感性的意象。也就是说，诗人心理上的移情作用，是产生通感的重要因素之一。例如李瑛在《谒托马斯·曼墓》中写下的诗句："细雨刚停，细雨刚停/雨水打湿了墓地的钟声……""钟声"被"打湿"，从听觉对象上竟产生了触觉感受，对此如以理智去审视显然是不通的，但却符合诗人情感逻辑的发展。诗句中听觉与触觉的联通，是因诗人哀情的渗透而产生的一种想象性的串连。站在托马斯·曼墓前的诗人，胸中弥漫着的是沉痛的悲哀之情，所以感到那连绵的雨水就如心中的泪水，那低鸣的钟声也像浸湿在泪水之中诉说着哀情。"打湿"了的"钟声"这一触觉与听觉相互交融的意象的创造，实是诗人将自己的主观感情外射到外物上的结果。

诗歌创作的实践说明，通感效应在审美创造中的形成，是诗人主观世界活动的结果。如果不是以诗人的审美意识为主导，不通过诗人主观能动性的创造这一思维心理过程，就不会创造出形象而新奇的多感性审美意象。

5. 小说的结构类型有哪几种？其各自有什么特点？请你举例分析两种。

小说结构的主要类型有以下几种：

（1）情节结构。

这种结构主要表现在故事体小说中，其特点是以故事情节的发展为结构线索，遵循自然时空顺序，按照情节的开端、发展、高潮、结局来安排结构。虽然其中也有插叙、倒叙，但插叙和倒叙都不影响情节的线性进展，所以作品呈现出一种线式结构形式。在这种结构形式中，时间总是朝着一个方向，空间总有其连续性，作家依循着时间的一维性和空间的连续性来结构小说。比如蒲松龄的《促织》从宣德年间宫中斗蟋蟀之风盛行，因此征蟋蟀开端，继而描写成名一家的遭遇，一步步地将得促织、死促织、再得促织、斗促织、贡促织等事件的发展过程展现出来，将主人公的悲惨命运层次分明地显示出来。情节结构有单线式结构形式、复线式结构形式等多种。

（2）性格结构。

这种结构主要表现在性格体小说中，其特点是以人物性格的成长发展为结构线索，人物性格及性格的鲜明突出占据结构的中心地位，情节和环境一方面退居次要的地位，一方面情节成为人物性格形成发展的历史，环境则是表现和烘托人物性格的舞台。性格结构在结构上少有故事体小说那种情节线索，特别注意横断面的写法，即使采用纵剖面的写法，也注意向横断面扩展。不仅写人物做什么，而且更加重视用充裕的笔墨写人物怎么做，从而使得人物、情节、环境的描写显得具体生动、细致入微，人物的内心世界、情感心理显得更加荡人心灵、摄人心魄。性格结构有戏剧式和非戏剧式（或反戏剧式）两种。

（3）心理结构。

这种结构主要表现在意识流小说中，其特点在于以人物的心理活动、意识流程、情感轨迹作为结构的线索，以人物的内心作为结构的透视点，对于自然的时空观念有着大胆的突破，主观随意性较强。回忆、联想、梦境、幻觉、闪念、欲望以及潜意识是其主要内容，时空交错、内心独白、自由联想、心理分析是其主要表现手法。如王蒙的《春之声》写工程物理学家岳之峰春节前回家探亲，坐在条件恶劣的闷罐子车里，心情不快，但没想到闷罐子车里居然还有人放录音机，学德语，他感到生活的每一个角落都充满着

转机，这时他快活起来。作者在结构这篇小说的时候采取“满天开花的写法”，以人物的所思所想所听所感结构作品，人物的内心是一个点，主人公的心理意识成为结构线索。心理结构可以分为三种：一是以人物意识的外在流动来结构小说，二是以特定环境中的人物心理意识来结构小说，三是以人物内心省察的意识活动为轨迹来结构小说。

（4）交叉结构。

这种结构形式是指小说在布局结构时一方面依循自然时空顺序，另一方面又突破自然时空顺序，让两者交互错综，穿插往返，采取跌宕、逆入等艺术手法，使现实与历史、动作与回忆在作品中交织出现，使情节结构与心理结构有机融合。

除以上四种外小说中还有散文式结构形式。

6. 情节结构的小说和性格结构的小说有什么区别?

（1）情节结构主要表现在故事体小说中，其特点是以故事情节的发展为结构线索，遵循自然时空顺序，按照情节的开端、发展、高潮、结局来安排结构。虽然其中也有插叙、倒叙，但插叙和倒叙都不影响情节的线性进展，所以作品呈现出一种线式结构形式。在这种结构形式中，时间总是朝着一个方向，空间总有其连续性，作家依循着时间的一维性和空间的连续性来结构小说。比如蒲松龄的《促织》从宣德年间宫中斗蟋蟀之风盛行，因此征蟋蟀开端，继而描写成名一家的遭遇，一步步地将得促织、死促织、再得促织、斗促织、贡促织等事件的发展过程展现出来，将主人公的悲惨命运层次分明地显示出来。情节结构有单线式结构形式、复线式结构形式等多种。

（2）性格结构主要表现在性格体小说中，其特点是以人物性格的成长发展为结构线索，人物性格及性格的鲜明突出占据结构的中心地位，情节和环境一方面退居次要的地位，一方面情节成为人物性格形成发展的历史，环境则是表现和烘托人物性格的舞台。性格结构在结构上少有故事体小说那种情节线索，特别注意横断面的写法，即使采用纵剖面的写法，也注意向横断面扩展。不仅写人物做什么，而且更加重视用充裕的笔墨写人物怎么做，从而使得人物、情节、环境的描写显得具体生动、细致入微，人物的内心世界、情感心理显得更加荡人心灵、摄人心魄。性格结构有戏剧式和非戏剧式（或反戏剧式）两种。

第十章　文学作品的文本层次和文学形象的理想形态

【历年真题】

一、名词解释

1. 文本（1998 年华中师范大学考题）
2. 文本和作品（2000 年华中师范大学考题）
3. 文学语言（2005 年陕西师范大学考题）
4. 文学言语的心理内蕴性（2006 年苏州大学考题）
5. 文学语言的内指性（2003 年苏州大学考题）
6. 典型性（1999 年华中师范大学考题）
7. 典型环境（2006 年河北大学考题）
8. 典型（2002 年华中师范大学考题）
9. 典型人物（2005 年华中师范大学考题）
10. 圆形人物（2006 年华中师范大学考题）
11. 圆形人物和典型人物（2000 年华中师范大学考题）
12. 意境（1998 年华中师范大学考题）
13. 文学意境（2009 年中国传媒大学考题、2004 年东北师范大学考题、2009 年陕西师范大学考题、2007 年湖南师范大学考题）
14. 意象（2007 年扬州大学考题）
15. 意象与意境（2003 年华中师范大学考题）

二、简答题

1. 下面的话阐明了一种什么样的理论观点？请予以分析和评价。（2000 年华中师范大学考题）

歌德说："在一个探索个别以求一般的诗人和一个在个别中显出一般的诗人之间，是有很大差别的，一个产生出了比喻的文学，在这里个别只是作为一般的一个例证或者例子；另一个才是诗歌的真正本性，即是说，只表达个别而毫不想到，或者说提到一般。"

2. 文学作品的话语层面有哪些特点？（2005 年南京师范大学考题）
3. 在文学文本中，语言有哪些审美功能？（2000 年华中师范大学考题）
4. 文学作品的文本层次（2009 年陕西师范大学考题）
5. 举例论述文学形象与日常生活中所说的形象有何不同？（2001 年华中师范大学考题）
6. 文学语言层的美学功能（2005 年华中师范大学考题）
7. 谈谈你对文学形象"合情合理"的理解（2005 年北京师范大学考题）

8. 清人方东树说："诗文者，生气也。若满纸如翦彩雕刻无生气，乃尖试馆阁体耳，于作家无分。"（2006 年华中师范大学考题）

9. 歌德："绘画是将形象置于眼前，而诗则将形象置于想像力之前。"（2008 年华中师范大学考题）

10. "每一个典型对于读者都是似曾相识的不相识者。"（2006 年华中师范大学考题）

11. 文学典型的特征性（2003 年北京师范大学考题）

12. 典型形象具有怎样的基本特征？（1998 年华中师范大学考题）

13. 典型化与类型化有什么区别？（2001 年华中师范大学考题）

14. 文学典型有哪些审美特征？（2008 年曲阜师范大学考题）

15. 文学典型的含义、美学特征、创造及其局限性。（2007 年华中科技大学考题、2009 年华南师范大学考题）

16. 请你谈谈文学典型的艺术魅力。（2004 年东北师范大学考题）

17. 结合作品论述典型环境与典型人物的关系。（2007 年兰州大学考题）

18. 你怎样看待文学形象的不确定性？（2007 年中山大学考题）

19. 请以林黛玉或阿 Q 为例，谈文学形象的魅力。（2009 年华南师范大学考题）

20. 如何理解典型，典型环境与典型人物的关系？（2009 年中国传媒大学考题）

21. 简述文学意境的特征。（2008 年山东师范大学考题）

22. 你认为意境是什么？试举例说明文学意境的特征。（2006 年湖南大学考题）

三、论述题

1. 举例论述文学形象与造型艺术的形象有什么不同，并解释其原因是什么？（1999 年华中师范大学考题）

2. 联系作品分析说明造成文学典型的艺术魅力的原因。（2006 年山东师范大学考题）

3. 举例说明意境创造中虚境与实境的特征。（2007 年山东师范大学考题）

4. 结合具体作品分析审美意象的基本特征。（2009 年陕西师范大学考题）

5. 意象（或称"审美意象"）的分类及其特征（2006 年华中科技大学考题）

6. 文学意境？文学意境的基本表现？对今天的理论和实践的意义？前人对意象的几种见解？谈自己的认识。（2003 年北京师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 文本

"文本"也被译为"本文"，它的本义是指一部文学作品的实际存在方式，在现代批评理论语境中，文本泛指人们可以对其进行理解和解释的符号或符号链。这种从语言或话语而不是从作家的角度对文本的理解和解释，突出了文本的符号特性。文学文本是文学存在的现实形态，文学文本以书面语言或口头话语的形式将作家的审美意识物态化为语言实体。

① 从文学创作的角度看，文学文本是作家创造的产物，是主体审美意识的物化形

态；

② 从文学接受角度看，文学文本又是接受者再创造的对象；

③ 作为文学语言活动的产物，文学文本又具有可以脱离主体的相对独立性，是一个允许释意也需要释意的对象。

2. 文本和作品

文本是指供读者阅读的包含完整意义的实际语言形态，是语言艺术作品的基本存在方式。文本是作家创作出来供读者阅读而未被阅读的语言形态而文学作品则是指已经被读者阅读并赋予了一定读法的语言形态。文本和作品的区别源于文学观念的变化。提到作品时，通常以作者为中心视之为一个被创造物，强调它是作家创造并赋予其生命的产品，作者的原意被视为至高的权威；提文本概念时，意在强调文本自身的意义和独特价值，强调作为审美对象的文学作品本身的相对独立性和本源性，可被再创造性，而作者赋予作品的意义和读者的理解都被放到了一旁。

3. 文学语言

作为文学的媒介，语言自身的特征使得文学在艺术领域中呈现出一种独特的韵味。

从语言表述角度来看，文学语言具有形象的特征。文学语言不是以概念的方式来描述事物及表达情感，而是倾向于塑造形象来传达思想、感染读者。文学语言是内指性的，文学语言则是指向本文中的艺术世界，它不必符合现实生活的逻辑而要求与整个艺术世界氛围相统一。

从语义角度来看，文学语言具有话语含蕴的特征。所谓含蕴就是指话语中蕴含着丰富的意义生成的可能性。文学语言不追求科学的准确性和单一性，而是要追求语言的多义性和丰富性。这一方面缘于人类情感本身的复杂性，同时也是语言自身的有限性的表现，古人所说“言不尽意”也正是在这一意义上提出来得。这种“言不尽意”的情况，也给读者留下了无尽的审美想象空间，从而增加了文学自身的魅力。

此外，对文学语言的特性，还需要关注的就是俄国形式主义文论的代表人物什克洛夫斯基提出的“陌生化”概念。所谓陌生化就是在文学创作中要尽量避免“自动化”，也即由于经常的使用而失去新鲜感的语言，而应当有意偏离日常语言、自动化语言的语言规范，同它们拉开一定距离的语言表达方式。

文学语言自身的特性赋予了文学作为一种艺术巨大魅力，语言自身广阔的包容性和文学语言独有的含蕴性使得文学可以最大限度地展现天地自然、宇宙人生，表达对于人生的深刻的哲理思索和瞬时微妙的情感情绪；文学语言的形象性和含蕴性使得文学创作和接受成为真正的自由的创造性的活动，在文学活动中人的类本质力量得到展现，从而体味到真正的美的存在。

4. 文学言语的心理内蕴性

文学言语具有心理蕴含性。人类的语言符号，一般有两种功能，即指称功能和表现功能。一般普通言语，侧重运用它的指称功能。而且随着人类语言的发展，普通言语越来越走向抽象，指称功能大大增强，而表现功能也因渐渐脱离实际语境、与人的情感的生活的分离而受到削弱。相反。文学言语则把语言的表现功能提到更加重要的位置。文学言语中蕴含了作家丰富的知觉、情感、想象等心理体验，因而比普通言语更富于心理蕴含性。

5. 文学语言的内指性

就文学活动而言，人们面对着两个世界，一个是现实世界，一个是艺术世界。艺术世界作为一个幻象的世界，它的逻辑与现实世界的逻辑是不同的。文学话语也不同于普通话语。普通话语是外指性的，即指向语言符号以外的现实世界，必须符合现实生活的逻辑，经得起客观。

6. 典型性

在文艺作品中，是指艺术形象所达到的概括化和个性化统一的程度。艺术形象的个性特征愈鲜明、生动，揭示的社会本质愈深刻，个性与共性愈统一，典型性就愈高。典型性要高于形象性，它是衡量艺术形象成功与否的一个尺度。具有高度典型性的形象，才能成为典型形象。

7. 典型环境

艺术典型之一，是艺术作品中典型人物所生活的、并驱使其行动的、体现了一定历史时期社会关系本质的特定具体环境。包括社会环境和自然环境两个方面，但最主要的还是决定人物思想性格的具体的、独特的、体现了时代特征的人与人之间的关系，即社会环境。典型环境也是具体性与概括性的统一：它既是人物活动的具体、独特的环境，又体现人物所处的一定历史时期社会的本质生活真实和历史发展趋势。典型环境主要是通过典型人物的活动和典型人物的相互关系展现出来的。典型人物只有在典型环境中才能形成和发展，而且每一个典型人物都有其各自不同的典型环境。

典型环境既是典型人物所生活、活动的基地，又是支配其行动和形成其性格的时代的、社会的原因；典型环境决定了典型人物的思想行为，反过来又由于典型人物的影响致使典型环境而发展变化。正如马克思、恩格斯在《德意志意识形态》中所说的："人创造环境，同时环境也创造人。"

典型环境是小说的重要组成部分。它不只是人物活动、故事发生的场所，而且表现出时代风貌、社会制度、阶级状况、人与人间的关系。人都在一定的社会现实中生活，特定的典型环境产生特定的典型性格。在典型环境中塑造典型性格，能够表现出产生典型性格的社会基础，表现出典型性格的社会意义。

8. 典型

典型人物或典型性格的简称。典型人物是现实主义叙事文学所创造的、在整体个性的表现中显示了某种社会历史蕴意的、具有高度审美价值的人物形象或人物性格。或：典型是文学形象的高级形态之一，是文学话语系统中显示出特征的富于魅力的性格。一般又称典型人物的典型性格。作品中人物的典型性，它的性格特征和艺术魅力都是通过"卓越的性格刻画"来实现的，在人物塑造时处于艺术表现的中心地位。

9. 典型人物

是指现实主义形态的叙事文学所创造的，在整体个性的表现中显示了某种社会历史蕴意的，具有高度审美价值的人物形象。

10. 圆形人物

圆形人物的性格比较丰富、复杂、立体感强。这种人物往往有一个比较稳定的性格轴心，同时又呈现出不同的性格侧面和性格层次，这些不同的性格侧面和性格层次相互交错融合，构成一个独立自足、气象万千的世界。圆形人物是作者花大量笔墨着力描写

的对象，其性格轴心及多侧面、多层次的性格特征，是在不断变化的环境和复杂的矛盾关系中显现出来，因而人物性格稳定而不凝固，给人一种流动感。这是一种动态型或发展型的人物塑造方式，它要求空间感和强调色彩。典型的圆形人物，其性格必然是一个闪烁着各种色彩的多面体，它容量大，具有说不尽的性格内涵、多方面的审美意义，显示出多质、多义、多向的特点。

11. 圆形人物和典型人物

典型人物一定是圆形人物。典型人物强调的是社会因素对性格和人性形成的作用，而圆形人物则着眼于性格和素质构成的复杂程度，至于这种复杂与否的原因不一定与社会因素相关。

12. 意境

由作者的主观思想感情和客观自然景物交融而成的广阔和谐的自然生活图景，是由渗透着作者含蓄丰富的情思所形成的能诱发读者思想和想象的艺术境界。

13. 文学意境

文学意境是指抒情作品中呈现的那种情景交融、虚实相生、活跃着生命律动的韵味无穷的诗意空间；如果典型是以单个形象而论的话，意境则是由若干形象构成的形象体系，是以整体形象出现的文学形象的高级形态。

刘熙载曾把意境分为四类即花鸟缠绵、云雷奋发、弦泉幽咽和雪月空明，王国维在《人间词话》中提出一种意境的分类方法，即“有我之境”与“无我之境”。“有我之境”是指那种感情比较直露、倾向比较鲜明的意境，如杜甫的《春望》“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，花草本不含泪，鸟儿也不会因人的离别惊心，只因诗人痛苦不堪，所以都有了人的情感色彩，这就是“有我之境”。“无我之境”并不是指作者不在意境画面中出现，而是指那种情感比较含蓄，不动声色的意境画面，陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”就是“无我之境”，作者自己虽出现在画面中，但他的情感却藏而不露，一切让读者自己从画面中去体会。因此“无我之境”，只是情感不外露，而不是没有情感和倾向，“无我”只是就表面境象而言的。

文学意境有三个特征：其一，情景交融。南宋范晞文首先发现了意境的这一特征，他说：“情景相融而莫分也。”意思是说意境中有两大元素。情和景是交融在一起分不开的。清代思想家王夫之也说过“景中生情，情中含景”。这是意境的表现方法特征。其二，虚实相生。是说意境一般是由虚境和实境构成，实境是指逼真存在的景、形、境，虚境则是指由实境诱发和开拓的审美想象的空间。虚境是实境的升华，它体现着实境创造的意向和目的，在意境结构中处于灵魂和统帅的地位；但虚境不能凭空产生，还必须靠实境的具体描绘来体现，是艺术表达的重心。由于虚境要通过实境来表现，实境要在虚境的统摄下来加工，这就形成了意境的虚实相生的结构特征。其三，韵味无穷。所谓“韵味”，是指意境中所蕴含的那种咀嚼不尽的美的因素和效果。意境结构的多层次和文学本文意蕴的多侧面，其中包含有情、理、意、韵、趣、味等多种因素，共同形成了意境的韵味无穷的审美特征。意境的这三种基本特征集中地表达了中华民族抒情文学的审美理想，从而使它具有与典型、意象不同的相对独立性，成为二者不可代替的人类审美理想的表现形态之一。

14. 意象

意象，这里主要指审美意象，是文学形象的高级形态之一，是指以表达哲理观念为

目的，以象征性、荒诞性为其基本特征的达到人类审美理想境界的表意之象。

意象是中国首创的一个审美范畴。它的最早源头可以上溯到《周易·系辞》。其特征有：其一，意象的本质特征是哲理性。中国古代把意象看成是表达“至理”的手段，20世纪现代派文学艺术也把表达哲理和观念看作是意象创造的目的和最高审美理想。这就决定意象从本质上讲，就是“表意之象”；反之，也就不能称之为意象，更不能称为审美意象了。其二，意象的表现手法特征，往往在于象征性。这里所说的象征是一种狭义的象征。也就是说，意象实际上已成为某种“意义”的载体。这种形象“并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛、较普遍的意义来看”（黑格尔语）。于是象征也成了判定一个形象是否意象的尺度。其三，意象的形象特征往往具有荒诞性。中外文论都已揭示了意象往往是一种有悖常规的形象，它的外在形态的荒诞奇怪和内在事理的有悖常理构成了“荒诞”的双重内涵。意象一般都是通过形象上的“愈出愈奇”和事理上的“不可思议”引起人们的思考。即使有的意象不具有外在的荒诞性，也必然含有某种内在的荒诞性。所以，“荒诞”是审美意象很普遍的特征。其四，抽象思维的直接参与，是意象的思维特征。这一点不论在创作中还是在鉴赏中都表现得很充分。在创作时，物象的选择和形象的设计，都是在严格的抽象思维的制约下进行的。用艾略特的话来说即为思想寻找“客观对应物”。在鉴赏时则表现为要从意象“一点一点地去猜想”（马拉美语）。由此形成了意象第五个特征，即鉴赏的特征的求解性与多义性。其鉴赏的过程乃是审美求解的过程，即从意象特征出发，“猜”出它的立意来，从具象到抽象。由于意象的意义是靠“象”来呈现的，作者的意思并没有直接说出，全靠接受者去求解、去猜想，于是接受者的结论必然众说纷纭，有时竟与原意南辕北辙，这就出现了意象的多义性特征，这种现象虽说人们在欣赏意境，也有所存在，但在意象更突出。中国汉代董仲舒提出的“诗无达诂”的说法，主要便是针对象征意象而言的。这一特点在西方现代派文学艺术中表现得更为明显。

15. 意象与意境

意象是以表达哲理观念为目的、以象征性或荒诞性为基本特征以达到人类理想境界的表意之象，即为艺术典型。意境是文学艺术作品通过形象描写表现出来的境界和情调，是抒情作品中呈现的情景交融、虚实相生的形象及其诱发和开拓的审美想象空间。二者既有区别又有联系：首先，意象是一个个表意的典型物象，是主观之象，是可以感知的，具体的；意境是一种境界和情调，它通过形象表达或诱发，是要体悟的、抽象的。其次，意象创造是意境创造的基础和前提。意象或意象的组合构成意境，意象是构成意境的手段或途径。正确的把握二者都需要想象。

二、简答题

1. 下面的话阐明了一种什么样的理论观点？请予以分析和评价。

歌德说：“在一个探索个别以求一般的诗人和一个在个别中显出一般的诗人之间，是有很大差别的，一个产生出了比喻的文学，在这里个别只是作为一般的一个例证或者例子；另一个才是诗歌的真正本性，即是说，只表达个别而毫不想到，或者说提到一般。”

这段话提出了文学创造中个别与一般相统一的问题。这有两种方式：“探索个别以求一般”和“在个别中显出一般”。

“探索个别以求一般”就是为一般而找特殊，用这种方式，就是从一般概念出发，诗人心里先有一种待表现的普遍性的概念，然后找个别具体形象来作为它的例证和说明，因此，这是一个理性的证明过程，特殊只能表现一般，无言外之意，一般受到局限而不能发挥作用。

“在个别中显出一般”就是在特殊中显出一般，用这种方式，就是从生活出发，从特殊事例出发，诗人先抓住现实中生动的个别具体形象，由于表现真实而完整，其中必然显出一般或普遍的真理，即使诗人“毫不想到，或者说提到一般”，而这个个别形象也成为了独特的“这一个”，一个富有特征的典型。因此，“在个别中显出一般”这种方式能产生由有限见无限，言有尽而意无穷的效果。很显然，其间“有很大的差别”。所以，后者“才是诗歌的真正本性”，符合诗歌的特征。在文学史上，许多优秀著作都是用“在个别中显出一般”这种艺术概括方式是来成就其辉煌的。典型的如《红楼梦》，通过对一个贵族家庭由盛而衰的故事及这个故事中的爱情悲剧的叙述，反映了社会生活的方方面面，包括政治的、经济的、文化的、道德的、法律的、宗教的、风俗的等等，几乎成为人们认识中国封建社会的“百科全书”。而也有一些作品，因主题先行，结果思想大于形象成为了时代精神的传声筒，如20世纪30年代初时一些“革命+恋爱”式的作品。

总之，歌德这段话简明地分析了个别与一般相统一的问题，对我们理解理性与感性、主观与客观的关系以及典型问题等都具有启迪作用。

2. 文学作品的话语层面有哪些特点?

文学言语层面，指文学文本首先呈现于读者面前、供其阅读的具体言语系统。除了人们经常提到的形象性、生动性、凝练性、音乐性等特点外，文学作品的言语层面还有以下三个特点：

① 文学言语是内指性的。

就文学活动而言，人们面对着两个世界，一个是现实世界，一个是艺术世界。艺术世界作为一个幻象的世界，它的逻辑与现实世界的逻辑是不同的。文学言语也不同于普通言语。普通言语是外指性的，而文学言语则是内指性的，是指向文本中的艺术世界。有时它也不必符合现实生活的逻辑，只要与整个艺术世界氛围相统一就可以了。

普通语言一般是“外指性”的，所指的事物必须与客观事物对应，必须符合客观事物的实际，经得起客观生活的检验。而文学的语言则不求与外在世界的相符合，它是内指性的语言，指向作品本身，不必与现实世界相符合，只要能与作家所表现的愿望和作品所表现的世界一致就可以了。与科学用语等其他文体语言的不同。文学语言的运用，却不在于传达准确的逻辑内容，它主要是营造一种能感染读者并使之动情的审美氛围，文学语言则使读者真实地感受人生和体验人生，获得心灵的陶冶。

② 文学言语具有心理蕴含性。

人类的语言符号，一般有两种功能，即指称功能和表现功能。一般普通言语，侧重运用它的指称功能。文学言语则把语言的表现功能提到更加重要的位置。文学言语中蕴含了作家丰富的知觉、情感、想象等心理体验，因而比普通言语更富于心理蕴含性。文学语言的主要功用是传达说话者和作者的情意和态度。文学家运用语言的一个重要特点，也就是模糊语言的指代作用，加强语词的情感作用，使文学语言更具有心理蕴含性，更能表现作家的心理体验和感受。

③ 文学言语具有阻拒性。

在谈到文学语言“陌生化”时，我们必须注意以下两点：

第一，“陌生化”作为语言构造的基本原则，它并不是纯形式、纯语言的，必须服从作家对生活体验和独特感觉的表达。必须与作品的审美效应和读者的审美体验相一致。第二，文学语言的“陌生化”在不同的体裁中有不同的表现，对诗歌这样的体裁来说，“陌生化”的语言运用远比叙事性文学作品突出。俄国形式主义文论提出“陌生化”的理论，其主要对象也是针对诗的。

3. 在文学文本中，语言有哪些审美功能？

在文学文本中，语言具有如下审美功能：

① 传达审美信息。

语言是一种传达信息的媒介，不同文本传达不同的信息，文学文本的语言所传达的是审美信息。由于要传达审美信息，文学文本要运用多种修辞方式以使审美信息的传达更加圆满、完美。为了达到给人新鲜的审美感受，常常需要在艺术上创新。而“陌生化”正是推陈出新的重要手段。借助多种修辞方式传达审美信息需遵循：务求传达方式的新颖独特，能够“道人所不道，到人所不到”。艺术贵在独创，“反常化”正是推陈出新的重要手段。

② 造型性。

文本语言层对审美意蕴的传达，是通过文学形象的创造来实现的，但仅仅用语言来呈现形象美的每一个细部，以求达到绘画美的逼真，这并不是文学语言之长。因此，文学语言的造型性主要表现为通过诱发读者的审美想象，来帮助读者建构审美意象。在《伊利亚特》中，荷马并不直接写海伦的美，只写为这个女人所引起的长达十年的战争结束后当海伦出现在特洛亚长老们面前时所引起的惊赞，通过美所产生的暗示来激发读者的审美想象，从而完成了艺术形象的创造。

③ 对独具特色的不同言语风格的显示（显示独特的言语风格）。

对于一个独具创作特色的作家来讲，对言语的独创性、个性化的追求使得他的作品必然体现出鲜明的语言风格。而正是不同的语言风格，使不同的作家、作品得以相互区别，从而获得了自身存在的意义和价值。

4. 文学作品的文本层次

文学作品的文本一般分为三个层次，即文学言语层面、文学形象层面、文学意蕴层面。

① 文学言语层面，这里指文学文本首先呈现于读者面前、供其阅读的具体言语系统。它是由作家选择一定的语言材料，按照艺术世界的诗意逻辑创造的特殊言语系统，因此，文学言语除了人们经常提到的形象性、生动性、凝练性、音乐性等特点外，还有以下三个特点。第一，文学言语是内指性的，普通言语是外指性的。普通言语指向语言符号以外的现实世界，它必须符合现实生活逻辑、经得起客观生活的检验，并且必须遵守各种形式逻辑的原则。文学言语则是指向本文中的艺术世界，它不必符合现实生活的逻辑而要求与整个艺术世界氛围相统一。第二，文学言语具有心理蕴含性。语言符号一般有两种功能，即指称功能和表现功能。普通言语侧重于它的指称功能，而文学言语则把它的表现功能提到更加重要的位置。文学言语中蕴含了作家丰富的知觉、情感、想象

等心理体验，因而比普通言语更富于心理蕴含性。第三，文学言语具有阻拒性，又称“陌生化”。这是俄国形式主义者提出来的，它针对的是“自动化”语言。所谓“自动化”语言，是指那些过分熟悉的不再能引起人注意的言语。

② 由文学言语构成的层面，还处于文学作品表层。读者在这种文学言语的感染下，经过想象和联想，便可在头脑中唤起一系列相应的具体可感的文学形象，构成一个动人心弦的艺术世界。这就是文学作品的第二个层面即文学形象层面。文学形象，是读者在阅读文学言语系统过程中，经过想象和联想而在头脑中唤起的具体可感的动人的生活图景。文学形象有如下基本特征：第一，文学形象是主观与客观的统一；第二，文学形象是假定与真实的统一。文学形象，一方面是假定的，不是生活本身，有的甚至与生活本身的逻辑也一致；另一方面，它又来自生活，能使人联想起生活，使人感到比真实的生活还真。这就是文学形象假定性与真实性相统一的特征。这中间虚拟性和假定性是文学形象的前提性条件。这就要求假定得合情合理。所谓“合理”，是指文学形象真实性的客观规定性。当然，“合理”，有时也意味着合乎理想，凡是合乎读者理想的形象，读者也会认可。所谓“合情”，是指文学形象必须反映人们的真实感受和真挚感情。而合理与合情相比，“合情”的因素往往比合理更有能动性：一是可以把看来不真实的细节升华为艺术真实；二是当客观真理与主观情感发生矛盾时. 艺术的原则是牵理就情。总之，文学形象是在“合情合理”的尺度上实现假定性与真实性的统一。第三，文学形象是一般和个别的统一。文学形象总是具有“以少总多”、“万取一收”的艺术效果，又称文学形象的概括性。文学形象是个别和一般的统一。文学形象作为艺术概括的方式，则始终不摒弃个别，而且还要强化它、突出它、丰富它，使个别成为独特的“这一个”；与此同时，这个“个别”又与“一般”相联系、相结合，把个别与一般化同步进行，最终达到个别与一般相统一的境地。第四，文学形象是确定与不确定的统一。由于文学是一种语言艺术，它的形象不是直观的而是想象的，它形成可感的艺术形象主要靠读者的想象来完成。因此，作品首先要为这种想象提供一种限制性要素，使想象在一定范围，按一定的性质和方向去发展，这就形成了文学形象确定性的一面；同时，在上述前提条件的制约下，文学作品还必须为读者的想象提供一种可发挥性要素，这就形成了文学形象的不确定的一面。文学是一种“语言艺术”，它的形象不是直观的而是想象的，不是直接的而是间接的，因此文学形象与其他艺术形象相比，就具有了确定性与不确定性相统一的特征。

③ 文学意蕴层面，是指文本所蕴含的思想、感情等各种内容，属于文本结构的纵深层次。由于形象具有指向性和包蕴性，就使意蕴层面呈现出多层次的丰富意蕴，一般又可以分出三个不同的层面：第一是历史内容层，有的形象本身就包含了一定的社会内容。有的文学作品的形象，虽然本身不含历史内容，但却暗示了一定的历史内容。第二是哲学意味层，哲学是人对宇宙人生的普遍规律的最高一级的思考与概括，它属于形而上的层次，是抽象的；“意味”则是一种不可言传、只可意会的感知因素，它属于形而下的层次，是具象的。二者通过形象引发的联想在深层意蕴中的有机结合，便是我们所说的哲学意味。第三是审美意蕴层，并非只有历史内容、哲学意味俱全的作品才算上乘之作。有些文学作品的意蕴比较单纯，甚至仅有审美意蕴这个层次，也可能成为脍炙人口的佳作。

5. 举例论述文学形象与日常生活中所说的形象有何不同？

作为文学的表现形态，文学形象既不同于日常生活中所说的形象，也不同于其他艺

术种类塑造的形象。文学形象与审美和语言有着密不可分的关系，也因审美和语言而形成了自己独具的性质与特点。

文学形象与日常生活中所说的形象有着本质的区别。在日常生活中，人们称之为形象的，一般都是指可以让人直接目睹的事物的外貌和形体，而这种外貌和形体又是客观事物本身固有的外部形式。作为审美活动的产物，文学形象与日常物象在这两点上都有极大的区别。文学形象是审美创造的结果，是主观与客观两种因素相互作用、相互融合之后的产物。中国古代文论所以用“意象”而不用别的概念来界定艺术形象，就是为了强调艺术形象中既有主观的“意”，又有客观的“象”，是主客观的结合。任何一个文学形象的诞生过程，都是创造者的审美感受与生活对象相互融合、相互转化的过程。这个过程包含不可分割的两个方面：对作家来说，它是主体的对象化；对生活对象来说，它是对象的主体化。在生活对象向艺术形象的转化过程中，前者是指主观审美意识的客观化，即主体将审美的思想感情投射于对象之上，使生活对象成为主观审美意识的“载体”或“化身”，将主观的、内在的思想感情物化、外化；后者则是指客观因素的主观化，即生活对象作为客体，只有经过主体的感知、理解，经过艺术形式的裁剪、结构，从“自在之物”转变为“为我之物”，从独立于主体之外的客观事物，转化为主体人生经验的一部分，成为审美意识的物质承担者，才可能升华为艺术形象。

在文学形象中，不仅有经过主体创造性想象加工过的客观事物，而且还包含着主体对其所表现的对象的审美态度，包含着他的个性和他的理想。而后者正是文学独创性的主要构成因素。因此，为了强调生活形象与艺术形象的这种区别，中国古代文论一般把前者称为“物象”，而把后者称为“意象”，用“意”与“象”的结合来揭示形象构成中所存在的主客观因素。

6. 文学语言层的美学功能

答案同题 3。

7. 谈谈你对文学形象“合情合理”的理解

文学形象是假定与真实的统一。文学形象，一方面是假定的，不是生活本身，有的甚至与生活本身的逻辑也一致；另一方面，它又来自生活，能使人联想起生活，使人感到比真实的生活还真。这就是文学形象假定性与真实性相统一的特征。这中间虚拟性和假定性是文学形象的前提性条件。那么，怎样使它与真实性统一起来呢？这就要假定得合情合理。

所谓“合理”，是指文学形象真实性的客观规定性。这个“理”就是指生活的本质和规律，指人类社会的“现实关系”，文学形象所使用的一切虚拟性、假定性手段，都要为表现或揭示这种“现实关系”及其本质规律服务。因此，不管读者面对着多么荒诞虚妄的文学形象，他都可以用自己生活中体验到的“理”加以衡量，如果是“合理”的，就认为是真实的，否则，就不真实。

所谓“合理”，还意味着合乎理想。任何积极健康的理想都不同程度地反映了社会生活本质的发展规律，表达了人民群众的真诚而美好的愿望，所以，一旦文学形象的虚拟性和假定性用来表达某种积极美好的理想时，文学形象也获得了艺术的真实性，具有了艺术生命。如《西游记》中孙悟空的形象和情节。

所谓“合情”，是指文学形象必须反映人们的真切的感受和真挚的情感。真诚的意

象。而合理与合情相比，“合情”的因素往往比合理更有能动性：一是可以把看来不真实的细节升华为艺术真实，如李白写道：“高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪”；二是当客观真理与主观感情发生矛盾时，在情与理不一致的情况下，艺术的原则是牵理就情，如《牡丹亭》中人能死而复生的情节。总之，文学形象就是在“合情合理”的尺度内，实现了假定性与真实性的统一。

8. 清人方东树说：“诗文者，生气也。若满纸如翦彩雕刻无生气，乃尖试馆阁体耳，于作家无分。”

这句话反映了形象的生动性是文学批评中的一个重要的批评尺度。文学是以塑造艺术形象的方式来反映社会生活、表现作家的思想感情的，形象性是文学的重要特征。这就要求作家应该把以人为中心的社会生活描绘得尽可能的具体、生动，能够激起读者的相应的感性经验，给人以历历在目、栩栩如生、呼之欲出的印象和感受。作者的思想和倾向也要融化在形象之中，让其通过场面和情节自然而然地流露出来，而不应将其特别地指点出来。离开具体生动的形象去表现抽象的观念，就破坏了作品的审美特性。要想使艺术形象具体、生动，仅仅满足于外部形貌的描绘是远远不够的，还应该深入地表现出对象内部的生机与活力、精神与灵魂，用心灵给艺术形象灌注生气。只有做到形神兼备、心物交融、生气灌注，艺术形象才会具有动人的魅力。

9. 歌德：“绘画是将形象置于眼前，而诗则将形象置于想像力之前。”

这句话指出了造型艺术的形象与文学形象的不同特点。造型艺术的形象具有实体性，可以作用于人的感官，接受者通过视觉可以感知它们。而作为语言艺术，文学作品中的形象具有间接性，不具有直接的现实性，它只能通过接受者的想象和联想才有可能间接地被感知。具体可感性为一切艺术形象所共有，但是不同种类的艺术却因为媒介的差异而使这种形象感有了区别，进而形成了各种艺术形象独具的特点。强调这一点不仅仅是为了说明文学形象在表现形态上有自己的、和语言的性质密切相关的特点，更是为了强调，由于表现形态的不同直接影响着艺术形象本身的包容性和表现力。而诉诸想象的文学形象也因此使文学拥有了一个极为开阔的世界，使文学在把握社会、展示人生上有了近乎无限的可能。

10. “每一个典型对于读者都是似曾相识的不相识者。”

(1) 典型的所谓“似曾相识”，是因为典型人物身上蕴涵了人生或人性中某种具有普遍意义的东西，以这种普遍性为媒介，典型人物走进了我们的日常生活，表现了我们共有的感受、情绪和思想。

(2) 说典型人物又是一个“不相识者”，强调了典型的独特性，那些你我都有的感情和思想，在他身上却表现得那么强烈，那么集中，那么富于个性；并以这种强烈、集中的个性化表现，显示了隐藏在人们熟视无睹的人生表现和生活现象之下的底蕴或奥秘。

(3) 别林斯基的这一界说道出了典型人物何以具有永恒的艺术魅力的原因，表现了典型人物在表现人生上的独特审美价值。即：典型就是对人生和人性的一种发现，一种敞开；典型的独创性就在于他能从人们熟视无睹的对象中发现奥秘；典型的永恒魅力就是在于以这种发现和敞开提升了读者对人生和人性的感受和理解。

11. 文学典型的特征性

(1) 文学典型必须具有贯串其全部活动的总特征。典型人物都有其性格方面的基本

的“总特征”。如鲁迅先生笔下的阿 Q，他的“精神胜利法”就是这种“总特征”；曹雪芹笔下的林黛玉，她的“多愁善感”就是这种“总特征”；塞万提斯笔下的堂·吉诃德，他的“脱离实际，耽于幻想”就是这种“总特征”。使人物成为独特的“这一个”，成为一个鲜活的富有魅力的生命。

（2）文学典型的局部特征是在总特征的制约下为反映和形成总特征服务。言语的特征性，细节的特征性，场景的特征性，事件的特征性等等，都是典型的局部特征，艺术实践证明，局部特征调动的愈充分，文学形象的总特征便愈鲜明，愈有可能成为文学典型。鲁迅先生塑造的阿 Q 形象，就是这种典范。

12. 典型形象具有怎样的基本特征？

现实主义文学理论对典型问题的论述，集中体现在对人物形象的创造上。特征如下：

第一，典型形象具有“整体个性”的特点。每一个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。

第二，典型人物的普遍性在于体现了深广的社会历史蕴涵。典型人物以他们独特的个性和命运，显示了人生和人性与社会历史活动密切相关的某种底蕴，其普遍性在于体现了深广的社会历史蕴涵。

第三，典型人物在表现人生上具有独特的审美价值。典型是对人生和人性的一种发现和一种敞开，提升了读者对人生和人性的感受和理解。

典型人物身上蕴涵了人生或人性中某种具有普遍意义的东西，表现了我们共有的感受、情绪和思想，同时，又以强烈、集中的个性化表现，显示了隐藏在人们熟视无睹的人生表现和生活现象之下的底蕴或奥秘。

13. 典型化与类型化有什么区别？

“典型性”是特殊性和多样性的统一，典型人物既有与众不同的个性，又有其多样丰富的性格，因而比特殊、具体、个别有着更深厚的蕴含。其整体个性不是共性与个性的简单相加，也不是个性消融于共性之中，而是共性寓于个性之中，共性与代表性在个性与独特性之中显露出来。

“类型化”是以寻求某一类事物的共性来调解个别与普通的矛盾，试图超过个别的局限，追求某种普遍性。其将个别抽象为普遍，所以这类形象表现的其实是同类人的共性而不是共性在个性中的特殊表现，以至使形象仅仅成为一种符号、图式或概念。

14. 文学典型有哪些审美特征？

文学典型是指写实型作品言语系统中呈现的、显出特征的、富于审美魅力的、含有丰厚历史意蕴的性格，又称为典型人物或典型性格。文学典型一般应呈现如下美学特征：

（1）典型的特征性。

就内涵而言，“特征”具有两种属性：其一，它的外在形象极其具体、生动、独特；其二，它通过外在形象所表现的内在本质又是极其深刻和丰富的。所以巴尔扎克说：“特征”的特点在于“用最小的面积惊人地集中了最大量的思想”。首先，文学典型必须具有贯穿其全部活动的，统摄其整个生命的“总特征”。其次，文学典型还必须通过局部“特征”，反映和形成总特征。也就是要调动言语的特征性，细节的特征性，场景的特征性，事件的特征性等等，为反映和形成“总特征”服务。艺术实践证明，凡是把以上诸种因素调动得愈充分、愈集中，其人物的性格的总特征便愈鲜明，愈有可能成为文学典型。

（2）典型的丰厚历史意蕴。

人类之所以创造典型这种艺术至境形态，用黑格尔的话来说，是想“从他本身召唤出来的东西”中，“认出他自己”，是为了“观照自己、认识自己，思考自己”，因而人类希望能从典型中“欣赏的只是他自己的外在现实”，典型应当为人类“自己而存在”。说到底，人类创造典型，是为了人类“直观自身”的审美需要，追求的是典型所应该具有的审美认识价值，看一看人是怎样在历史和现实中生活的，以及历史和现实的本来面貌如何。这样，凡是世界公认的典型，总是通过丰富多彩的性格刻画，同时显示了“较大的思想深度和意识到的历史内容”，从而葆有丰厚的历史意蕴。

（3）典型的艺术魅力。

典型的艺术魅力，主要来自典型独特的审美效果。这种审美效果，主要表现在四个方面：第一，文学典型以人的生命形式而呈现出无穷魅力。美国现代美学家苏珊·朗格认为，艺术是一种生命形式，因此它能“激发人们的美感”。而典型却是按人自身的生命形式创造的艺术形象，因而分外具有一种特殊的艺术魅力，特别具有满足人类在最充分的意义上“直观自身”的审美价值。这种艺术魅力首先在于典型以人的生命形式所展现的生命的斑斓色彩。正是具有了这种“灵魂的深度”才使文学典型更具有艺术魅力。第二，典型的艺术魅力还来自它的真实性。要求典型具有的真实性，应含有更丰富深刻的历史意蕴。提倡对现实关系的真实描写，希望通过卓越的个性刻画能揭示出更多的政治和社会的真理，体现出历史的必然趋势。文学典型的真实性呈现的艺术魅力，并非仅在于它符合历史的尺度，还在于作家人格的真诚。真诚也是典型真实性的一个侧面，透过典型总是折射出作家最真诚的人格态度和情感评价。正是由于这种真挚的人格，它所铸造的典型也华光四射、感人之至，与典型的历史的真实，汇为一种夺魂摄魄的真实性，折辐射出无穷的艺术魅力。第三，文学典型的魅力还在于它合乎理想。黑格尔说：“艺术可以表现神圣的理想。”所以，他把典型直接称为“理想”，并且认为它高于自然中的原型。这里所说的“理想”，实际上就是人类的审美理想，而典型便是人类根据审美理想的范型模式创造的艺术至境形态，它已不是自然形态的东西，而是合乎人类心灵愿望的审美的升华物了。老舍在描述典型塑造的审美升华过程时这样写道：“创造是被这表现力催促着前进，非到极精不能满足自己。心灵里燃烧着，生命在艺术境域中活着，为要满足自己把宇宙擒在手里，深了还要深，美了还要美，非登峰造极不足消减渴望。”由于文学典型总是登峰造极地体现着审美理想，所以，审美理想的魅力，也构成了文学典型的魅力。第四，文学典型的艺术魅力还来自它的新颖性。新颖性就是典型塑造的独创性。在文学典型的画廊里，绝不允许重复。别林斯基认为，在真正的艺术里，“一切形象都是新鲜的，具有独创性的，其中没有哪一个形象重复着另一个形象，每一个形象都凭它所特有的生命在生活”。所以，文学典型总是古今唯一的，以鲜活的生命形式呈现的十分独特的“这一个”（黑格尔语），别林斯基又称它为“熟悉的陌生人”。新颖的东西，总是富有魅力的。文学典型的新颖性，也符合文学鉴赏的客观要求。

15. 文学典型的含义、美学特征、创造及其局限性。

含义：作为文学形象的高级形态之一，典型是文学言语系统中显出特征的富于魅力的性格。它在叙事性作品中，又称典型人物或典型性格。文学典型具有特征性，“特征性原则”是文学典型的首要的和基本的特点。文学典型应该“真实地再现典型环境中的典

型人物”。

文学典型的美学特征：

文学典型是文学形象的高级形态之一。它除具有一般文学形象的特征之外，还比一般文学形象更富于艺术魅力，表现出更鲜明的特征性。

（1）文学典型的特征性。

我们把作家抓住生活中最富有特征性的东西，加以艺术强化、生发的过程，叫做“特征化”。文学典型作为这种“特征化”最佳结果，必然最富于特征性，或者说是最鲜明地显示自己的特征性，所以“特征性原则”就成了文学典型的首要的和基本的特点。

首先，文学典型必须具有贯穿其全部活动的，统摄其整个生命的“总特征”。

其次，文学典型还必须通过局部“特征”，反映和形成总特征。也就是要调动言语的特征性，细节的特征性，场景的特征性，事件的特征性等等，为反映和形成“总特征”服务。艺术实践证明，凡是把以上诸种因素调动得愈充分、愈集中，其人物的性格的总特征便愈鲜明，愈有可能成为文学典型。

（2）文学典型的艺术魅力。

文学典型的艺术魅力，应当是来自性格显示的一种生命的魅力。

这种“生命的魅力”，首先在于典型人物的生命所呈现的斑斓色彩，即性格侧面的丰富与多彩。其次，典型性格的艺术魅力更来自它所显示的灵魂的深度。

一是看它在何种程度上表达了人类解放自身的要求和改变现存秩序的愿望。二是要看灵魂所显现的历史真实的程度。三是要看性格和灵魂是否合乎理想。

创造及局限性：

在20世纪以后，在西方，随着现代哲学和心理学的发展和影响，文学创作和理论也发生很大变化，由强调再现转到表现；由重视写实、性格描绘，而转到重视象征、隐喻、意识流表现，重视心理描写和心理开掘。于是，传统的典型人物理论面临着严重的挑战，各种反典型的文学理论和批评也纷纷出现。在我国，对艺术典型的普遍意义也产生了怀疑和质疑。有人认为，典型理论是特定文学观念和文学现象结合的产物，它以表现现实的人为内涵，要求个别与一般相统一，它是随着现实主义文学的脚步兴起和发展的，其适用范围也只在现实主义文学之内。我们认为，这些理论、观点不无道理。但是并不能因此就否定典型创作的普遍意义，否定典型在现当代文学创作中的价值和地位。从现代西方文学来看，某些反典型的艺术处理，恰恰拓展了文学典型创造的新方式、新途径。比如，表现主义、荒诞派文学等常常被人们视为反典型的，但它们却创造出具有典型意义的人物。只是，这一类典型人物与传统不同，它不侧重于性格描绘，而是侧重典型的心态揭示。在我国，也有作家，如王蒙提出，写典型不一定就是写人物性格的观点，写典型的人物心理、典型的观念、情绪、感受也是可以的。我们觉得，这种观点所突破的也只是传统的典型塑造理论，并没有从根本上否定典型塑造的意义。鉴于我国文学发展实际，鉴于现实主义文学仍在我国文学中占主导地位，典型人物和典型性格塑造仍应在当代文学中占有重要位置。当然，也要看到，性格塑造并非典型塑造的全部。从20世纪西方文学发展实际来看，从中国新文学的实践来看，一种偏重于主观心理感受的内在典型，也的确在相当程度上取代了传统的性格典型。所以，典型创造也应该是多样的，既可以有性格人物的存在，也可以写典型的命运、典型的心态。比如，卡夫卡笔下的人物，

多表现的是现代资本主义社会人的悲惨的生存状态和孤独、焦虑一类典型的心态，其深刻的思想性和独到的艺术价值也是不容忽视和否定的。

16. 请你谈谈文学典型的艺术魅力。

典型的艺术魅力，主要来自典型独特的审美效果。这种审美效果，主要表现在一下四个方面：

（1）文学典型以人的生命形式而呈现出无穷魅力。

美国现代美学家苏珊·朗格认为，艺术是一种生命形式，因此它能“激发人们的美感”。而典型却是按人自身的生命形式创造的艺术形象，因而分外具有一种特殊的艺术魅力，特别具有满足人类在最充分的意义上“直观自身”的审美价值。这种艺术魅力首先在于典型以人的生命形式所展现的生命的斑斓色彩。文学典型给人提供的精神世界是如此丰富，往往令读者叹为观止。

性格的魅力更来自作家塑造的灵魂的深度。即它在何种程度上表达了人类解放自身的要求和改变现存秩序的愿望。黑格尔说：“一个艺术家的地位愈高，他也就愈深刻地表现出心情和灵魂的深度。”因此这种“灵魂的深度”一方面是作家的慧眼所在，是作家艺术家超越群侪的标志；另一方面又是文学典型之所以称为文学典型的必备品格。

（2）典型的艺术魅力还来自它的真实性。

这是艺术创造的原则，更是马克思主义典型观的核心命题，它为艺术典型规定了严格的历史尺度。要求典型具有的真实性，应含有更丰富深刻的历史意蕴。他们提倡对现实关系的真实描写，希望通过卓越的个性刻画能揭示出更多的政治和社会的真理，体现出历史的必然趋势。文学典型的真实性呈现的艺术魅力，并非仅在于它符合历史的尺度，还在于作家人格的真诚。真诚也是典型真实性的一个侧面，透过典型总是折射出作家最真诚的人格态度和情感评价。

（3）文学典型的魅力还在于它合乎理想。

黑格尔说：“艺术可以表现神圣的理想。”所以，他把典型直接称为“理想”，并且认为它高于自然中的原型。这是因为典型是“从心灵生发的”，“在心灵土壤中长着的，受过心灵洗礼的”，“符合心灵（愿望）的创造品”，这“比起任何未经心灵渗透的自然产品要高一层”。这里所说的“理想”，实际上就是人类的审美理想，而典型便是人类根据审美理想的范型模式创造的艺术至境形态，它已不是自然形态的东西，而是合乎人类心灵愿望的审美的升华物了。

前述一般艺术形象已具有这样的性质，文学典型则更集中地体现了审美理想。老舍在描述典型塑造的审美升华过程时这样写道：“创造是被这表现力催促着前进，非到极精不能满足自己。心灵里燃烧着，生命在艺术境域中活着，为要满足自己把宇宙擒在手里，深了还要深，美了还要美，非登峰造极不足消减渴望。”显然，上述文学典型那样丰满深刻，性格的光辉那样璀璨夺目，实际上便是这样“深了还要深，美了还要美”的审美升华的结果，是人类的艺术创造力在一定的历史时空中，把他们的审美理想张扬到“登峰造极”的程度的体现。由于文学典型总是登峰造极地体现着审美理想，所以，审美理想的魅力，也构成了文学典型的魅力。

（4）文学典型的艺术魅力还来自它的新颖性。

新颖性就是典型塑造的独创性。在文学典型的画廊里，绝不允许重复。别林斯基认

为，在真正的艺术里，“一切形象都是新鲜的，具有独创性的，其中没有哪一个形象重复着另一个形象，每一个形象都凭它所特有的生命在生活”。所以，文学典型总是古今唯一的，以鲜活的生命形式呈现的十分独特的“这一个”（黑格尔语），别林斯基又称它为“熟悉的陌生人”。新颖的东西，总是富有魅力的。文学典型的新颖性，也符合文学鉴赏的客观要求。

17. 结合作品论述典型环境与典型人物的关系。

典型人物是个性与共性的高度统一，是艺术上最完美、最成功的艺术形象。在典型人物身上应该既有鲜明的独特个性，又能反映一定历史条件下的阶级、阶层或某些社会关系的本质。而典型环境是指文学作品中人物所生活的、能够体现一定历史时期社会本质的特定环境，是特定的“这个”，是富有特征的个别性和概括性的有机统一，它在某种程度上促成了典型人物性格的形成和发展。典型环境与典型人物的关系是相互依存、辩证统一的关系，失去了一方，另一方也就不复存在。一方面，典型人物必须生活在典型环境中，典型环境对典型人物性格的形成起到了至关重要的作用；另一方面，典型环境也只有通过典型人物的活动才能呈现出来，同时，人对他所处的环境又具有某种能动的反作用。

典型人物和典型环境的关系是马克思主义文艺美学关于创作的基本原则之一，也是中国当代美学和各类文艺理论必须阐述的一个重要内容。恩格斯对现实主义的经典表述是“真实地再现典型环境中的典型人物”，科学的解释了典型人物和典型环境的辩证关系。

第一，典型性格是在典型环境中形成的。所谓环境，就是那种形成人物性格、“并促使他们行动”的客观条件，人物性格往往是环绕着他的典型环境的产物，典型环境不仅是形成人物性格的基础，而且还逼迫着人物的行动，制约着人物性格的发展变化。第二，典型人物在环境面前也并非永远处于被动地位，在一定条件下，又可以对环境发生反作用。第三，典型环境与典型人物又是一个互相依存的关系，失去一方，另一方也失去了存在的意义。同时“环境”也是一个相对性范畴，例如，对于贾宝玉来说，包括林黛玉在内的所有人物都属于他所生存的环境；而环绕林黛玉的环境，亦应自贾宝玉始。

解读中外名著，尤其是现实主义作品，不可避免地要触及“真实地再现典型环境中的典型人物”这一命题。现实主义小说《装在套子里的人》就达到了典型人物和典型环境的有机统一。别里科夫是一个典型形象，在这个人物的身上，我们既可以了解 19 世纪末叶俄国的社会现实，同时又可以认识到在这一历史条件下生活的知识分子。在思想上，别里科夫唯反动政府之命是从，他维护着旧有的生活秩序，反对一切新生事物。他身上的这一特征是他所生活的那个时代的一切反动、保守的知识分子的共性，偷听、告密是他们的一贯伎俩，他们实际上正是沙皇政府培植起来的鹰犬。然而，我们之所以说别里科夫是一个典型形象，还因为他身上的极其鲜明的个性特征。在我们的印象中，反动势力往往有着一副横行霸道、无恶不作的丑恶嘴脸，但别里科夫却不是如此，他胆小怕事，每天晚上，“躺在被子底下，战战兢兢，深怕会出什么事，深怕小贼溜进来”，一张漫画也让他心惊胆战，最后在华连卡的哈哈大笑声中一病不起，葬送了自己的性命，这就是别里科夫的个性。这篇小说反映的是 19 世纪八九十年代的俄国社会。这个时期，沙皇为了巩固摇摇欲坠的封建政权，强化了警察统治，导致全国警探密布，革命者被流放，那

是一个告密之风盛行的时代。在此情况下，一批知识分子屈服在沙皇的淫威之下，充当起了反动统治的帮凶，但也有一批知识分子不满于沙皇政府的统治，一股推翻沙皇政府的浪潮正悄悄兴起……这些在《装在套子里的人》中都得到了反映。综上所述，我们说别里科夫这个形象正是“典型环境中的典型人物”。

18. 你怎样看待文学形象的不确定性？

文学形象是审美创造的结果，是主观与客观两种因素相互作用相互融会之后的产物，具有不确定性。

文学形象依附的载体是语言，读者在接触文本时，首先是通过语言来理解作者要表达的思想感情，所以文学形象必须具有确定性，这里表现在，在小说中，读者要理解人物的年龄，性别，体态，以及各种人物的关系；情节上，要清楚事件的开端，发展，高潮，结局。只要有了这些确定的因素，读者才能理解作者所要表达的内容，否则“天马行空”，“不知所云”，对文学形象没有具体的客观的介绍，就不能称其为文学作品。

而文学形象具有审美属性，是作者情感的表达和再现，其形象感通过语言唤起读者的想象与联想，形成“感觉挪移”或者通过视觉，触觉，听觉，味觉之间彼此打通的“通感”现象，使读者和作者达到共鸣。如果一目了然，一览无余了，也就如同喝白开水一样，虽然清澈明了，但毫无滋味，所以这就需要文学形象的不确定性。在《红楼梦》中，宝玉初见黛玉，在宝玉眼中的黛玉是这样描写的“宝玉早已看见多了一个姊妹，便料定是林姑妈之女，忙来作揖，厮见毕归坐细看形容，与众各别：两弯似蹙非蹙罥烟眉，一双似喜非喜含情目。态生两靥之愁，娇袭一身之病，泪光点点，娇喘微微，闲静如娇花照水，行动处似弱柳扶风。心较比干多一窍，病如西子胜三分。”

这里可以清楚地看出文学形象的确定性，我们可以知道林黛玉是林姑妈的女儿，宝玉的表妹，她是一个美丽、聪慧、纤弱而又多愁善感的少女，但是她有怎样的美丽，怎样的面貌，怎样的气质风韵，究竟“娇花照水”是怎样的风情，“心较比干多一窍”要聪明到什么程度，这些都是文学形象的不确定性，需要读者根据自己的生活，认识和体验，以及审美想象力去想象，补充，创造。同时因为读者的认识活动的层次，角度，以及价值观，心理情感的不同，所以不同读者心里有不同的文学形象。

文学形象的不确定性不仅增强了文学作品的审美属性，同时也增强了文学形象的多变性，这表现在不同的人群中，对同一文学作品的文学形象有不同的理解，也表现在同一个人在不同的时期阅读同一文学作品时，形成了不同的文学形象。

19. 请以林黛玉或阿Q为例，谈文学形象的魅力。

文学典型有两大审美特征：鲜明的特征性和富于艺术魅力。鲜明的特征性主要指人物形象的性格特征。其鲜明性来自两个层面：其一是具有一种别人不具备唯他才有的、能贯串其全部活动和统摄其整个生命的总特征；其二是表现和形成总特征的局部特征，如特征性的人物语言、特征性的生活细节、特征性的场景等。文学典型的艺术魅力其实就是人物性格所显示的生命魅力，这也可以从两个方面来回答：一方面是生命所呈现的斑斓色彩，即性格侧面的丰富与多彩。另一方面是典型人物所显示的“灵魂的深度”，这是艺术魅力的内在实质，即一个典型所寄托的人性深度、历史真实的深度、作家的人格深度和理想的深度。从这里辐射出无穷艺术魅力，每一点都有它深刻的道理。关于典型环境与典型人物的关系，回答时有三个要点：其一，典型性格是在典型环境中形成的。

所谓环境，就是那种形成人物性格、“并促使他们行动”的客观条件，人物性格往往是环绕着他的典型环境的产物，典型环境不仅是形成人物性格的基础，而且还逼迫着人物的行动，制约着人物性格的发展变化。其二，典型人物在环境面前也并非永远处于被动地位，在一定条件下，又可以对环境发生反作用。其三，典型环境与典型人物又是一个互相依存的关系，失去一方，另一方也失去了存在的意义。同时“环境”也是一个相对性范畴，例如，《红楼梦》里的“多愁善感”的林黛玉，就是环绕着她的典型环境的产物。她自幼多读诗书，才思聪慧，使她善于思考。幼年失去母亲，礼教的约束相对少点，才有了个性自由滋生的空间。寄居贾府之后，贾府所需要的却是宝钗那样的女性，客观环境与她自由的个性形成了强烈的冲突，造成了她与环境的格格不人。环境对她犹如“一年三百六十日，风刀霜剑严相逼”。在这个黑暗的王国里，她唯一的知己便是贾宝玉，唯一的温馨和希望来自那被黑暗势力包围着的爱情。虽然在爱情的天国里，他们可以互道衷肠，驰骋叛逆的梦想，但不利的环境又使她敏感的神经常常产生种种不祥的预感，再加上寄人篱下的凄苦与孤独，她便常常“临风落泪，对景伤情”。这样丰富而又痛苦的精神生活，也只能给她留下一副“弱不禁风”的躯壳。林黛玉从内蕴到外形就是这样被环境决定着的

20. 如何理解典型，典型环境与典型人物的关系？

作为文学形象的高级形态之一，典型是文学话语系统中显出特征的富于魅力的性格。它在叙述性作品中，又称典型人物或典型性格。它通常具有两个美学特征。

所谓“特征”，就是“组成本质的那些个别标志”。就内涵而言，“特征”具有两种属性：其一，它的外在形象及其具体、生动、独特；其二，它通过外在形象所表现的内在本质又是极其深刻和丰富的。从外延看，“特征”可以是一句话、一个细节、一个场景、一个事件、一个人物、一种人物关系等等。我们把作家抓住生活中最富有特征性的东西，加以艺术强化、生发的过程，叫做“特征化”。文学典型作为这种“特征化”最佳结果，必然最富于特征性，或者说是最鲜明地显示自己的特征性，所以“特征性原则”就成了文学典型的首要的和基本的特点。文学典型的“特征性”，分为两个层次来理解。

首先，文学典型必须具有贯串其全部活动的，统摄其整个生命的“总特征”。其次，文学典型还必须通过局部“特征”来反映和形成总特征。也就是要调动言语的特征性，细节的特征性，场景的特征性，事件的特征性等等，为反映和形成“总特征”服务。艺术实践证明，凡是把以上诸种因素调动得愈充分、愈集中，其人物的性格的总特征便愈鲜明，愈有可能成为文学典型。

文学典型的艺术魅力。文学典型的艺术魅力应当是来自性格显示的一种生命的魅力。这种“生命的魅力”，首先在于典型人物的生命所呈现的斑斓色彩，即性格侧面的丰富与多彩。例如《红楼梦》里的林黛玉。其次，典型性格的艺术魅力更来自它所显示的灵魂的深度。所谓灵魂的深度，应是作家、艺术家的慧眼所在，是他们超越群体的标志，更是文学典型的必备性格。这可以从三方面来理解。一是看它在何种程度上表达了人类解放自身的要求和改变现存秩序的愿望。二是要看灵魂所显现的历史真实的程度。三是要看性格和灵魂是否合乎理想。

典型环境和典型人物的关系：

所谓典型环境，是指充分地体现了现实关系真实风貌的人物的生活环境。它包括以

具体独特的个别性反映出特定历史时期社会现实关系总情势的大环境，又包括由这种历史环境形成的个人生活的具体环境。

恩格斯的“真实地再现典型环境中的典型人物”的命题，科学地揭示了典型人物与典型环境的辩证关系。一方面典型性格是在典型环境中形成的。典型环境不仅是形成人物性格的基础，而且还逼迫着人物的行动，制约着人物性格的发展变化。另一方面，典型人物也并非永远在环境面前无能为力，在一定条件下，他又可以对环境发生反作用。

典型环境与典型人物的关系还有互相依存的一面，失去一方，另一方也就不复存在。典型人物的刻画是离不开典型环境的，典型环境是典型人物赖以生存发展的现实基础，没有典型环境，典型人物的言谈、行动甚至心理都失去了依据，成了无源之水，无本之木。反之，典型环境也以典型人物的存在而存在。典型环境是以典型人物为中心的社会关系系统。如果失去了典型人物，这个系统便失去了中心，失去了联系的纽带，环境便成了一盘散沙，也失去了存在的意义和形成的可能。所以，恩格斯关于“真实地再现典型环境中的典型人物”的命题，是一个整体性命题，不宜拆开来理解。

21. 简述文学意境的特征。

文学意境有三个基本特征：情景交融、虚实相生和韵味无穷。

（1）情景交融是文学意境的表现特征，是文学形象中情感与景物因素相互融合而难以分离的状况。情景交融有三种不同类型：第一，景中藏情式，即藏情于景，情并不直接显示，而仅仅借助逼真的画面去间接表达，从而更显得情深意浓。如李白《送孟浩然之广陵》表面句句写景，而实际处处抒情，真可谓“一切景语皆情语”。第二，情中见景式，即直接写表，不用写景而景却历历在目。陈子昂的《登幽州台歌》虽然重心在写情，但此情却令人想象丰富而复杂的历史情景和个人境遇。第三情景并藏式，即抒情与写景在这里达到浑然一体的程度，属以上两类的综合型。如杜甫《闻官军收河南河北》一诗抒情和写景并举，情与景如水乳交融，浑然天成。

（2）虚实相生是文学意境的结构特征，是文学形象中逼真的实体空间与由此诱发和开拓和审美想象空间之间相互生成的状况。意境是实境与虚境相互生成、氤氲化生的结果。

（3）韵味无穷是文学意境的审美特征，是文学形象中蕴含的那种咀嚼不尽的美的效果。“韵味”是由物色、意味、情感、事件、风格和体势等因素共同构成的较为持久的美感效果，它在意境中表现得尤其突出和集中。

22. 你认为意境是什么？试举例说明文学意境的特征。

意境是指抒情性作品中呈现的那种情景交融、虚实相生的形象系统及其所诱发和开拓的审美想象空间。它同文学典型一样，也是文学形象的高级形态之一。文学意境的特征是：情景交融、韵味无穷和虚实相生。

（1）情景交融是文学意境的表现特征，是文学形象中情感与景物因素相互融合而难以分离的状况。南宋范晞文首先发现了意境的这一特征，他说：“情景相融而莫分也。”意思是说意境中有两大元素。情和景是交融在一起分不开的。清代思想家王夫之也说过“景中生情，情中含景”。这是意境的表现方法特征。情景交融有三种不同类型：第一，景中藏情式，即藏情于景，情并不直接显示，而仅仅借助逼真的画面去间接表达，从而更显得情深意浓。如李白《送孟浩然之广陵》表面句句写景，而实际处处抒情，真可

谓“一切景语皆情语”。第二，情中见景式，即直接写表，不用写景而景却历历在目。陈子昂的《登幽州台歌》虽然重心在写情，但此情却令人想象丰富而复杂的历史情景和个人境遇。第三情景并藏式，即抒情与写景在这里达到浑然一体的程度，属以上两类的综合型。如杜甫《闻官军收河南河北》一诗抒情和写景并举，情与景如水乳交融，浑然天成。

（2）虚实相生是文学意境的结构特征，是文学形象中逼真的实体空间与由此诱发和开拓和审美想象空间之间相互生成的状况。意境是实境与虚境相互生成、氤氲化生的结果。意境一般是由虚境和实境构成，实境是指逼真存在的景、形、境，虚境则是指由实境诱发和开拓的审美想象的空间。虚境是实境的升华，它体现着实境创造的意向和目的，在意境结构中处于灵魂和统帅的地位；但虚境不能凭空产生，还必须靠实境的具体描绘来体现，是艺术表达的重心。由于虚境要通过实境来表现，实境要在虚境的统摄下来加工，这就形成了意境的虚实相生的结构特征。

（3）韵味无穷是文学意境的审美特征，是文学形象中蕴含的那种咀嚼不尽的美的效果。“韵味”是由物色、意味、情感、事件、风格和体势等因素共同构成的较为持久的美感效果，它在意境中表现得尤其突出和集中。所谓“韵味”，是指意境中所蕴含的那种咀嚼不尽的美的因素和效果。意境结构的多层次和文学本文意蕴的多侧面，其中包含有情、理、意、韵、趣、味等多种因素，共同形成了意境的韵味无穷的审美特征。不但有象中象，韵中韵，味中味，而且还有层出不穷的“象外之象”、“味外之味”和“韵外之韵”，让你咀嚼不尽。意境的这三种基本特征集中地表达了中华民族抒情文学的审美理想，从而使它具有与典型、意象不同的相对独立性，成为二者不可代替的人类审美理想的表现形态之一。

三、论述题

1. 举例论述文学形象与造型艺术的形象有什么不同，并解释其原因是什么？

凡是能够把主体从现实生活中所获得的审美意识，通过语言外化为使他人在接受过程中产生审美想象与联想的感性对象，都可称为文学形象。文学形象是作家用语言作为媒介或材料所塑造的艺术形象，它是作家传达审美意识和读者接受文学作品的媒介或桥梁。

造型艺术的形象主要是指视觉形象，是用线条、色彩、体积等媒介塑造出来的，如绘画、雕塑，它具有视觉性、直观性、清晰性、明确性等特点。造型艺术的形象是一种感官形象，经常要受到时空的限制。

作为文学的表现形态，文学形象既不同于日常生活中所说的形象，也不同于其他艺术种类塑造的形象。文学形象与审美和语言有着密不可分的关系，也因审美和语言而形成了自己独具的性质与特点。

文学形象具有间接性，作为语言的艺术，文学作品中的形象不具有直接的现实性，它只能通过接受者的想象和联想才有可能间接地被感知。语言是人们用来传达思想、交流感情的符号，而不是某个事物的具体存在形式。所以阅读文学作品与观赏绘画、雕塑等造型艺术的形象不同，造型艺术的形象具有实体性，可以直接作用于人的感官，接受者通过视觉或触觉即可感知它们。在形象的表现形态上，在形象作用于接受者的方式上，

造型艺术的形象具有直接性、具体性的特点，而用语言塑造的文学形象不可能直接呈现在人们面前，接受者必须在了解语言的前提下，通过调动自己的生活经验，通过联想和想象，才有可能感知和把握文学形象。李白的诗句“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”，常被人们誉为“如画”。但是对不识字的儿童和不懂汉语的外国人来说，他只能看见印在白纸上的符号，无法通过语言的中介去感受这两句诗，因而也毫无“如画”般的形象感可言。倘若诗中所写的景色被拍成照片或影视，被画成图画，情况就不同了。所以，作为语言的艺术，文学形象只能通过想象间接地存在；间接性是文学形象最基本的特征之一。

2. 联系作品分析说明造成文学典型的艺术魅力的原因。

典型的艺术魅力，主要来自典型独特的审美效果。这种审美效果，主要表现在一下四个方面：

（1）文学典型以人的生命形式而呈现出无穷魅力。美国现代美学家苏珊·朗格认为，艺术是一种生命形式，因此它能“激发人们的美感”。而典型却是按人自身的生命形式创造的艺术形象，因而分外具有一种特殊的艺术魅力，特别具有满足人类在最充分的意义上“直观自身”的审美价值。这种艺术魅力首先在于典型以人的生命形式所展现的生命的斑斓色彩。文学典型给人提供的精神世界是如此丰富，往往令读者叹为观止。例如《红楼梦》中的林黛玉，她的一颗心显得那样晶莹、那样高洁、那样美丽可爱。那是聪慧过人的、诗意充盈的、柔情万种的、富于幻想的、向往着美好爱情的少女之心；又是敏感多思的、眼光超越的、痛苦忧伤的、缠绵悱恻的、向往着自由和舒展个性的诗人之心；还是一颗饱读诗书的、超凡脱俗的、峻逸高洁的、孤独自傲的、宁折不弯的富于东方文化特色的士子之心。然而这颗心仍出自肉眼凡胎支配的世俗环境，便给这颗心打上了历史的社会的烙印。这使她既有贵族少女的孤僻、乖张，又有着世俗女子的软弱和小性儿。这就使她的恋爱史，几乎成了不断的拌嘴、误解和流泪的历史；使她的叛逆和反抗多存在于心灵的领域，并很难冲破封建礼教的规范，因而只能是无济于事的仅以眼泪和生命相拼的反抗。然而林黛玉灵魂的这一面，从艺术上看，无疑又增添了林黛玉性格的悲剧美，表现了性格的多侧面，以其性格的世俗性与非世俗性的矛盾，拓展了生命的张力，更显得有血有肉，丰富多彩，而具有无穷的艺术魅力。

性格的魅力更来自作家塑造的灵魂的深度。即它在何种程度上表达了人类解放自身的要求和改变现存秩序的愿望。黑格尔说：“一个艺术家的地位愈高，他也就愈深刻地表现出心情和灵魂的深度。”因此这种“灵魂的深度”一方面是作家的慧眼所在，是作家艺术家超越群侪的标志；另一方面又是文学典型之所以称为文学典型的必备品格。

林黛玉所具有的情感和灵魂的深度，是震撼人心的。她以热烈执着的情感表达的对爱情自由的憧憬，是人类自身解放愿望的体现；然而林黛玉却不是如崔莺莺那样的“爱情鸟”，而是具有全不把贵族阶级的富贵尊荣、仕途经济放在眼里的富于叛逆的性格。她之所以一往情深地把爱情献给贾宝玉，就是因为宝玉乃是她志同道合的知己。

于是这对贵族青年的爱情故事，便具有了追求个人自由幸福的民主化色彩，他们的反叛，也具有了使封建阶级后继无人的深度，而这两者，都符合历史的发展方向，符合人民群众的愿望。此外，林黛玉这样美丽的灵魂、这样美好的爱情却被封建社会、封建家族给绞杀了，正说明这样的社会、这样的家族的反人性、反人道的性质。这不仅可以

激起人们对现存社会的愤慨，而且明显可以增强人们对封建社会反动本质的认识。作家就是这样通过对林黛玉的情感和灵魂的细致刻画，显示了一种历史的深度、批判的深度和审美认识的深度。

文学典型正是具有了这种"灵魂的深度"，才使它更为闪光夺目。正是上述性格的丰富性和"灵魂的深度"，才使典型这种和人类自身一样的"生命形式"，更具有艺术魅力。

(2) 典型的艺术魅力还来自它的真实性。这是艺术创造的原则，更是马克思主义典型观的核心命题，它为艺术典型规定了严格的历史尺度。要求典型具有的真实性，应含有更丰富深刻的历史意蕴。他们提倡对现实关系的真实描写，希望通过卓越的个性刻画能揭示出更多的政治和社会的真理，体现出历史的必然趋势。

上述像阿Q、林黛玉这样的典型，当他们以扑面而来的"特征性"进入我们视野的时候，便能以他们所揭示的现实关系的真相、真理引起读者的强烈共鸣。由于这些典型所揭示的真理、真相十分深刻，不仅与读者尚处于感性状态的生活体验相一致，而且还能帮助读者把他对生活的体验提高一步，从而把握了社会生活更深层次的本质，弄清了真相，懂得了真理。于是，读者便会为典型的真实性拍案叫绝，形成一种震撼灵魂的审美激动，产生一种刻骨铭心的艺术感染，使人终生难忘。巴尔扎克说："获得全世界闻名的不朽的成功的秘密在于真实。"

值得说明的是，文学典型的真实性呈现的艺术魅力，并非仅在于它符合历史的尺度，还在于作家人格的真诚。真诚也是典型真实性的一个侧面，透过典型总是折射出作家最真诚的人格态度和情感评价。

《庄子·渔父》中说："真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。"文学典型，还是作家人格和情感"精诚之至"的表现。阿Q的形象之所以那样感人至深，是因阿Q的背后分明站着一个爱恨交织的鲁迅，他那"哀其不幸，怒其不争"的复杂情感态度，犹如一个慈爱的母亲流着泪去鞭打那个她倾注着厚爱的不争气的儿子，透过阿Q可悲可笑的"行状"，我们仍能体会到他那特有的"哀"和"怒"，这是因为在作家冷峻幽默的背后，还有一颗滚烫的心，一个"精诚之至"的爱国者所特有的伟大人格。由于这种人格感人之至，因而它所铸造的典型也华光四射、感人之至，与典型的历史的真实，汇为一种夺魂摄魄的真实性，辐射着无穷的艺术魅力。

(3) 文学典型的魅力还在于它合乎理想。

黑格尔说："艺术可以表现神圣的理想。"所以，他把典型直接称为"理想"，并且认为它高于自然中的原型。这是因为典型是"从心灵生发的"，"在心灵土壤中长着的，受过心灵洗礼的"，"符合心灵（愿望）的创造品"，这"比起任何未经心灵渗透的自然产品要高一层"。这里所说的"理想"，实际上就是人类的审美理想，而典型便是人类根据审美理想的范型模式创造的艺术至境形态，它已不是自然形态的东西，而是合乎人类心灵愿望的审美的升华物了。

前述一般艺术形象已具有这样的性质，文学典型则更集中地体现了审美理想。老舍在描述典型塑造的审美升华过程时这样写道："创造是被这表现力催促着前进，非到极精不能满足自己。心灵里燃烧着，生命在艺术境域中活着，为要满足自己把宇宙擒在手里，深了还要深，美了还要美，非登峰造极不足消减渴望。"显然，上述文学典型那样丰满深刻，性格的光辉那样璀璨夺目，实际上便是这样"深了还要深，美了还要美"的审美升

华的结果，是人类的艺术创造力在一定的历史时空中，把他们的审美理想张扬到“登峰造极”的程度的体现。由于文学典型总是登峰造极地体现着审美理想，所以，审美理想的魅力，也构成了文学典型的魅力。

(4) 文学典型的艺术魅力还来自它的新颖性。

新颖性就是典型塑造的独创性。在文学典型的画廊里，绝不允许重复。别林斯基认为，在真正的艺术里，“一切形象都是新鲜的，具有独创性的，其中没有哪一个形象重复着另一个形象，每一个形象都凭它所特有的生命在生活”。所以，文学典型总是古今唯一的，以鲜活的生命形式呈现的十分独特的“这一个”（黑格尔语），别林斯基又称它为“熟悉的陌生人”。新颖的东西，总是富有魅力的。文学典型的新颖性，也符合文学鉴赏的客观要求。

鲁迅曾风趣地说：“我本来不大喜欢下地狱，因为不但是满眼只有刀山剑树，看得太单调，苦痛也怕很难当。现在可又有些怕上天堂了，四时皆春，一年到头请你看桃花，你想够多么乏味？即使那桃花有车轮般大，也只能在初上去的时候，暂时吃惊，决不会每天做一首‘桃之夭夭’的。”

鲁迅的话告诫我们不仅丑的东西重复使人生厌，即使美的事物也不能老是重复，老是让人看雷同的东西，也会失去艺术魅力。所以文学典型总是追求新颖性，以获取更强的艺术魅力。

3. 举例说明意境创造中虚境与实境的特征。

虚实相生这是意境的结构特征。虚与实本是一对哲学范畴，在我国古代文论中有广泛的应用，在意境的结构论中也表现出来。宋人梅尧臣曾说：“必能状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外，然后为至矣。”意境包括两个部分：一方面是“如在目前”的较实的因素即实境；一方面是“见于言外”的较实的部分即虚境。

实境是指直接描写的景、形、境，又称“真境”、“事境”、“物境”等；而虚境则是指由实境诱发和开拓的审美想象的空间，又称“诗意的空间”。它一方面是原有画面在联想中的延伸和扩大，另一方面又是伴随着这种具象联想而产生的情、神、意的体味和感悟，即“不尽之意”。所以又称“神境”、“情境”、“灵境”等。

以唐代诗人刘禹锡《乌衣巷》为例：“朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。”这首诗是在一种复杂的情感背景上写成。显然它是一首警世之作，诗人发思古之幽情全是为了现在。这首诗的意境结构十分明显。除夕阳黄昏，春燕翻飞朝荒凉旧址的画面是实境外，其余对六朝繁华景象的联想、对历史变化的洞察与领悟、对现实的联想与对比、对大唐社稷暂的担忧以及诗人忠贞正直的形象和无边的思绪等等，均在虚境之中。这数层意蕴均由实境开拓的审美想象的空间得来。由此可见，虚境的开拓才是意境创造的目的所在。意境便是这种虚实相生的产物。

一般来说，虚境是实境的升华，它体现着实境创造的意向和目的，体现着整个意境的艺术品位和审美效果，制约着实境创造与描写，处于意境结构中的灵魂和统帅中地位，因此才有神境、灵境的别名。

我国文论历来十分重视虚境的这种重要作用。唐代诗僧皎然认为虚境在意境中处于核心统帅的地位。但是，虚境不能凭空而生，核心并不等于艺术表现的重心。在意境创造中，一切还必须落实到实境的具体描绘上。虚境与实境看似两个部分，但一到艺术表

现时，工夫全要落实到对实境的描写上。这从上例《乌衣巷》已可充分看出，它的意蕴层深的虚境，全是由诗人描绘的展现于眼前的荒凉的实境和诗人有意设置的历史陈迹，以及通过燕子故意勾起人们对历史的联想来完成。诗人采用反衬、对比、讽刺的艺术手法，也使实境具有了无限的蕴含力。所以一切都要在实境描写上见功夫。

古人也总结出了一条关于通过实境的描写完美地表达出虚境的艺术规律，即“真境逼而神境生”。“实者逼肖，虚者自出”，道出了意境创造的奥秘。所谓“实者逼肖”，是要在设想中的虚境指导下对生活物象进行选择提炼和加工。这种功夫，都是以更好地表达或开拓虚境为目的，既求形似，又求神似而后者更为重要。总之，虚境要通过实境来表现，实境要通过虚境的统摄下来加工。这就是“虚生相生”的意境结构原理。

4. 结合具体作品分析审美意象的基本特征。

审美意象是指对象的感性形象与自己的心意状态融合而成的蕴于胸中的具体形象，有以下五个基本特征。

第一，意象的本质特征是哲理性。中国古代把意象看成是表达“至理”的手段，20世纪现代派文学艺术也把表达哲理和观念看作是意象创造的目的和最高审美理想。这就决定意象从本质上讲，就是“表意之象”；反之，也就不能称之为意象，更不能称为审美意象了。下面以波德莱尔的《天鹅》为例：“一只从笼中逃出的天鹅，把嘴向一条干涸的小溪伸去。它心里怀念着故乡的美丽的湖泊，说道：‘水啊，你何时才流？雷啊，你何时才响?’这不幸的怪物几次伸长抽搐的脖子，望着无情的天空，向上帝吐出它的诅咒”。诗人写的是天鹅，但令我们想到的是人类的处境，天鹅逃出牢笼，依然陷入困境，记忆中美丽的家园不复存在。天地之下，没有它的容身之地，它只能无助向着冥冥中不知何处的上帝发出它的诅咒。这岂不是现代人心灵感受的象征？人类自产生以来，为获得生存的自由与自然进行着不懈的斗争，但是，随着人类一步步地战胜和控制自然，人类也同时一步步地走向生存的绝境，是应该诅咒上帝呢，还是应该诅咒人类本身呢？这确实是个难解的哲学问题。波德莱尔对人类命运的诗意沉思浓缩到了天鹅这一形象上，使之成为表意之象。

第二，意象的表现手法特征，往往在于象征性。这里所说的象征是一种狭义的象征。也就是说，意象实际上已成为某种“意义”的载体。这种形象“并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛、较普遍的意义来看”（黑格尔语）。于是象征也成了判定一个形象是否意象的尺度。一般说来，意象的哲理性并不直接说出，而是通过形象的象征或暗示来达到的。象征的“形象”实际是含有某种意义的载体。比如卡夫卡笔下的大甲虫，大甲虫的形象与形成过程和“人变成非人”的哲理意义相对应，这个形象引导我们就它所暗示的一种较广泛较普遍的意义来看它，而不是局限于形象本身。结合里尔克的《豹》来体会文学意象的象征性。“它的目光被那走不完的铁栏。缠得这般疲惫，什么都不能收留，它好像只有千条的铁栏杆，铁栏杆后边没有宇宙，强韧的脚步迈着柔软的步容，步容在这极小的圈中旋转，仿佛围绕一个中心，在中心，一个伟大的意志昏眩……”表面看来，这首诗描写了关在笼子中豹子的客观形象，牢固的铁笼，慵懒的脚步，困顿的眼神，这笼中的困兽没有课昔日强悍的英姿。我们感受到某种焦灼的情绪和某种绝望而不甘的心情。豹这一形象引起我们的共鸣，穿梭于现代社会社会中的人们，被自身不断膨胀的物欲和日益庞大的机制组织所控制，像困兽一般，只能无奈地望着那封锁

自由的铁笼。诗人通过豹子这一形象隐喻人类所面临的生存困境。象征主义诗人马拉美说“诗写出来就是叫人一点一点地去猜想，这就是暗示，即梦幻，这就是这种神秘性的完美的应用，象征就是由这种神秘性构成的，一点一点地吧对象暗示出来，用以表现一种心灵状态，反之也是一样，先选定某一对象，通过一系列的猜测探索，从而把某种心理状态展示出来。”

第三，意象的形象特征往往具有荒诞性。中外文论都已揭示了意象往往是一种有悖常规的形象，它的外在形态的荒诞奇怪和内在事理的有悖常理构成了“荒诞”的双重内涵。意象一般都是通过形象上的“愈出愈奇”和事理上的“不可思议”引起人们的思考。即使有的意象不具有外在的荒诞性，也必然含有某种内在的荒诞性。荒诞性本义指违反常性常理，显得荒谬可笑。现代派文学创作理论和创作风格千奇百怪，但大都采用荒诞变形的方式显现出非理性和反传统特征。如卡夫卡笔下的大甲虫。此外，贝克特的《等待戈多》，描写两个流浪汉在无望着等待戈多，从表面上来看，剧情是违反常理的，现实生活中等人、接人都会有一个明确的目的，一个明确的结果，但人们领略到，在其荒诞的面貌下，正是西方荒诞世界的反映。剧中的一句“希望迟迟不来，苦死了等的人”揭示出等待的虚妄和希望的渺茫。总之，形象上怪诞，生活逻辑上的不可理喻是古今意象的一般特征。

第四，抽象思维的直接参与，是意象的思维特征。这一点不论在创作中还是在鉴赏中都表现得很充分。在创作时，物象的选择和形象的设计，都是在严格的抽象思维的制约下进行的。用艾略特的话来说即为思想寻找“客观对应物”。在鉴赏时则表现为要从意象“一点一点地去猜想”（马拉美语）。

第五，求解性与多义性的审美特征。从意象特征出发，“猜”出它的立意来，从具象到抽象。由于象征意象的目的是为了表达真理和观念，那么对象征意象的审美过程变成了不断追问的审美鉴赏过程。通过思索和求解，读者可以慢慢领悟意象所负载的某些观念和哲理。如北岛的诗歌《迷途》：沿着鸽子的哨音，我寻找你，高高的森林挡住天空，小路上，一颗迷途的蒲公英，把我引向蓝灰色的湖泊，在微微摇晃的倒影中，我找到你，那深不可测的眼睛。读这首诗，我们感到一种迷离和恍惚。“我”究竟在寻找什么，很难下定论。“哨音”似乎带着某种美好的呼唤，心中某种信念和敬仰，然而“森林”挡住了追寻的道路，这森林是什么呢？是权威，是传统，是内在的怯懦，我们不知道。我恍惚的迷途却有蒲公英的相伴，这蒲公英是什么呢？是理想，还是某种邪恶的力量？那深不可测的眼睛为什么存在于美丽却虚幻的倒影中？读者在欣赏中会不懈地求解过程中找到答案。最终的结局诚如叔本华描述的那样：“保持纯粹的观念状态，忘我于这个关照之中，从而完全忘了自己。”同时，象的意义是靠“象”呈现的，作者的意思并没有直接说出，全靠接受者去求解、去猜想，于是接受者的结论必然众说纷纭，有时竟与原意南辕北辙，这就出现了意象的多义性特征。汉代董仲舒提出的“诗无达诂”的说法，主要便是针对象征意象而言的。关于“春风”在不同作家的诗歌中，表现不同的含义。如杜甫的《绝句慢兴九首》之六中的“苍苔浊酒村中静，碧水春风野外昏”，诗中的“春风”是描述性意象。李白《劳劳亭》中的“春风知别苦，不遣柳条青”，诗中的“春风”是一个象征离别的意象。李白的《春思》中“春风不相识，何事入罗帏”，诗中的“春风”是一个象征爱情的意象。《春夜洛城闻笛》中“谁

家云笛暗飞声，散入春风满洛城”，诗中的“春风”是一个象征思乡的意象，此外，在他那首《清平调词三首》中的“云想衣裳花想容，春风拂槛露花浓”，中的“春风”是一个象征貌美的意象。“春风”可以给予不同的情感，表达不同的含义，这可以体现了文学意象的多义性。

5. 意象（或称“审美意象”）的分类及其特征

审美意象的分类是在观念意象的高级形态中进行的，从表意的方式这一角度着眼，可以把审美意象分为两种，即寓言式意象和符号式意象。寓言式意象是指通过一则故事直示一种哲理或观念，而这正是这则故事的主旨，其显著特征在于有故事情节，此类意象常见于叙事性作品。符号式意象是指不具有情节性的整体意象和单个意象。这类意象，以它整体的或单个的形象特征，直接暗示和象征着某些观念或哲理。

审美意象的特征有五个：其一，意象的本质特征是哲理性。中国古代把意象看成是表达“至理”的手段，20世纪现代派文学艺术也把表达哲理和观念看作是意象创造的目的和最高审美理想。这就决定意象从本质上讲，就是“表意之象”；反之，也就不能称之为意象，更不能称为审美意象了。其二，意象的表现手法特征，往往在于象征性。这里所说的象征是一种狭义的象征。也就是说，意象实际上已成为某种“意义”的载体。这种形象“并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛、较普遍的意义来看”（黑格尔语）。于是象征也成了判定一个形象是否意象的尺度。其三，意象的形象特征往往具有荒诞性。中外文论都已揭示了意象往往是一种有悖常规的形象，它的外在形态的荒诞奇怪和内在事理的有悖常理构成了“荒诞”的双重内涵。意象一般都是通过形象上的“愈出愈奇”和事理上的“不可思议”引起人们的思考。即使有的意象不具有外在的荒诞性，也必然含有某种内在的荒诞性。所以，“荒诞”是审美意象很普遍的特征。其四，抽象思维的直接参与，是意象的思维特征。这一点不论在创作中还是在鉴赏中都表现得很充分。在创作时，物象的选择和形象的设计，都是在严格的抽象思维的制约下进行的。用艾略特的话来说即为思想寻找“客观对应物”。在鉴赏时则表现为要从意象“一点一点地去猜想”。第五，鉴赏的特征的求解性与多义性。其鉴赏的过程乃是审美求解的过程，即从意象特征出发，“猜”出它的立意来，从具象到抽象。由于意象的意义是靠“象”来呈现的，作者的意思并没有直接说出，全靠接受者去求解、去猜想，于是接受者的结论必然众说纷纭，有时竟与原意南辕北辙，这就出现了意象的多义性特征，这种现象虽说人们在欣赏意境、典型时也有所存在，但在意象更突出。中国汉代董仲舒提出的“诗无达诂”的说法，主要便是针对象征意象而言的。这一特点在西方现代派文学艺术中表现得更为明显。

6. 文学意境？文学意境的基本表现？对今天的理论和实践的意义？前人对意象的几种见解？谈自己的认识。

意境是抒情作品中呈现的情景交融、虚实相生、活跃着生命律动的韵味无穷的诗意空间。是审美意象所系，审美情感所在的最高审美境界；充分表现为言与意，形与神，实与虚，显与隐，景与情，含蓄与明朗等一系列的矛盾对立运动。意境的基本表现有：其一，情景交融。南宋范晞文首先发现了意境的这一特征，他说：“情景相融而莫分也。”意思是说意境中有两大元素。情和景是交融在一起分不开的。清代思想家王夫之也说过“景中生情，情中含景”。这是意境的表现方法特征。其二，虚实相生。是说意境一般是

由虚境和实境构成，实境是指逼真存在的景、形、境，虚境则是指由实境诱发和开拓的审美想象的空间。虚境是实境的升华，它体现着实境创造的意向和目的，在意境结构中处于灵魂和统帅的地位；但虚境不能凭空产生，还必须靠实境的具体描绘来体现，是艺术表达的重心。由于虚境要通过实境来表现，实境要在虚境的统摄下来加工，这就形成了意境的虚实相生的结构特征。其三，韵味无穷。所谓“韵味”，是指意境中所蕴含的那种咀嚼不尽的美的因素和效果。意境结构的多层次和文学本文意蕴的多侧面，其中包含有情、理、意、韵、趣、味等多种因素，共同形成了意境的韵味无穷的审美特征。不但有象中象，韵中韵，味中味，而且还有层出不穷的“象外之象”、“味外之味”和“韵外之韵”，让你咀嚼不尽。第四，意境的本质特征——生命律动是从更深层面来看待意境，即指意境能展示生命本身的美。生命本身的美在于有规律、有节奏的运动，是一种心灵的律动，呈现为一种动态的美。

意象的四种涵义：

（1）心理意象：即表象。指在知觉基础上所形成的呈现于脑际的各种感性形象。

（2）内心意象：即人类为实现某种目的而构想的、新生的、超前的意向性设计图像，是人内心的一种创造，在文学创作中表现为艺术构思所形成的心中之象。

（3）泛化意象：即文学文本中出现的一切艺术形象的统称。文学文本中的形象，包括典型、意境都是意象，这是一种泛化的意象，把文学文本中的形象叫意象是为了和生活形象相区别。

（4）观念意象：也可称为象征意象，也就是我们在此所讲的意象，是指通过形象表达一种哲理、一种观念、具有象征的特点，是表意性文学文本理想的高级形态。

意象是中国首创的一个审美范畴。它的最早源头可以上溯到《周易·系辞》。审美意象的本质特征是哲理性；审美意象的表现特征是象征性；审美意象的形象特征是荒诞性；审美意象的思维特征是抽象思维的直接参与；审美意象的鉴赏特征是求解性和多义性。

其一，意象的本质特征是哲理性。中国古代把意象看成是表达“至理”的手段，20世纪现代派文学艺术也把表达哲理和观念看作是意象创造的目的和最高审美理想。这就决定意象从本质上讲，就是“表意之象”；反之，也就不能称之为意象，更不能称为审美意象了。其二，意象的表现手法特征，往往在于象征性。这里所说的象征是一种狭义的象征。也就是说，意象实际上已成为某种“意义”的载体。这种形象“并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较广泛、较普遍的意义来看”（黑格尔语）。于是象征也成了判定一个形象是否意象的尺度。其三，意象的形象特征往往具有荒诞性。中外文论都已揭示了意象往往是一种有悖常规的形象，它的外在形态的荒诞奇怪和内在事理的有悖常理构成了“荒诞”的双重内涵。意象一般都是通过形象上的“愈出愈奇”和事理上的“不可思议”引起人们的思考。即使有的意象不具有外在的荒诞性，也必然含有某种内在的荒诞性。所以，“荒诞”是审美意象很普遍的特征。其四，抽象思维的直接参与，是意象的思维特征。这一点不论在创作中还是在鉴赏中都表现得很充分。在创作时，物象的选择和形象的设计，都是在严格的抽象思维的制约下进行的。用艾略特的话来说即为思想寻找“客观对应物”。在鉴赏时则表现为要从意象“一点一点地去猜想”（马拉美语）。由此形成了意象第五个特征，即鉴赏的特征的求解性与多义性。其鉴赏的过程乃是审美求解的过程，即从意象特征出发，“猜”出它的立

意来，从具象到抽象。由于意象的意义是靠“象”来呈现的，作者的意思并没有直接说出，全靠接受者去求解、去猜想，于是接受者的结论必然众说纷纭，有时竟与原意南辕北辙，这就出现了意象的多义性特征，这种现象虽说人们在欣赏意境、典型是也有所存在，但在意象更突出。中国汉代董仲舒提出的“诗无达诂”。

第十一章 叙事性作品

【历年真题】

一、名词解释

1. 叙事的构成（1999 年北京师范大学考题）
2. 文学的叙事（2006 年江西财经大学考题）
3. 情节（2007 年湖南师范大学考题）
4. 情节和故事（2000 年华中师范大学考题）
5. 讲述与展示（2003 年华中师范大学考题）
6. 行动元与角色（2008 年首都师范大学考题）
7. 表层结构与深层结构（2007 年兰州大学考题）
8. 叙事时间（亦称“文本时间”）（2006 年华中科技大学考题）
9. 叙述角度（1999 年华中师范大学考题）
10. 视角（2007 年北京师范大学考题）
11. 叙事观点（2001 年华中师范大学考题）
12. 叙述动作（2005 年南京师范大学考题）
13. 叙述者的声音（2004 年东北师范大学考题、2007 年华中科技大学考题）

二、简答题

1. 举例说明叙事性作品的“情节”与“人物”这两个概念的主要内涵。（2008 年湖南大学考题）

2. 叙述角度的转换对于阅读有何意义？（2008 年首都师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 叙事的构成

文学的叙事（narration）简单地说，就是用话语虚构社会生活事件过程。文学叙事的内容是社会生活事件过程，即人的社会行为及其结果。文学叙事是话语的虚构。文学是一种审美意识形态。文学叙事的审美意识形态本质既制约着叙事的内容，也制约和影响着叙事的形式。

叙事一词一般包括三个方面的含义：第一是叙述内容，指构成一段叙述话语主题的故事内容，即被讲述的故事，包括事件、人物、场景等。第二是叙述话语，即叙事作品

中使故事得以呈现的陈述语句本身，第三方面是叙述动作，即作为一种行为而存在的支配叙述话语的“叙述”本身。

叙述内容主要有故事、结构和行动三部分。叙事就是讲故事，从这个意义上讲，叙述内容的基本成分就是故事。故事包括事件、情节、人物和场景。叙述内容的基本成分是故事，而内容的存在形态则是结构。行动是推动事件进展的直接原因，对于叙事内容的分析有重要意义。

叙述话语包括时间和视角两个方面：时间则涉及文本时间与故事时间。所谓“故事时间”，是指故事发生的自然时间状态；而所谓“文本时间”则是故事内容在叙事文本中具体呈现出来的时间状态。视角是作品中对故事内容进行观察和讲述的角度。视角的特征通常是由叙述人称决定的。一般分为：第三人称叙述；第一人称叙述；第二人称叙述的方式。

叙述动作，即“叙述”行为本身。叙述动作以各种方式影响着读者的态度和评价。在有些叙事作品中，叙述者的声音会脱离叙述的故事内容而凸现出来，声音本身变成了被关注的对象。叙述是个双向的活动，离开了叙述接受者的特定条件，这种双向活动就不会发生，作者所期待的阅读活动也就落空了。

2. 文学的叙事

文学的叙事（narration），简单地说，就是用话语虚构社会生活事件过程。文学叙事的内容是社会生活事件过程，即人的社会行为及其结果。文学叙事是话语的虚构。文学是一种审美意识形态。文学叙事的审美意识形态本质既制约着叙事的内容，也制约和影响着叙事的形式。文学叙事由三方面构成：叙述内容、叙述话语和叙述动作。

第一方面是叙述内容，指构成一段叙述话语主题的故事内容，即被讲述的故事，包括事件、人物、场景等等。叙述内容主要有故事、结构和行动三部分。叙事就是讲故事，从这个意义上讲，叙述内容的基本成分就是故事。故事包括事件、情节、人物和场景。叙述内容的基本成分是故事，而内容的存在形态则是结构。行动是推动事件进展的直接原因，对于叙事内容的分析有重要意义。

第二方面是叙述话语，即叙事作品中讲述故事的语句。话语不仅影响叙述内容，而且影响着对叙事的接受。叙述话语包括时间和视角两个方面：时间则涉及文本时间与故事时间。所谓“故事时间”，是指故事发生的自然时间状态；而所谓“文本时间”则是故事内容在叙事文本中具体呈现出来的时间状态。视角是作品中对故事内容进行观察和讲述的角度。视角的特征通常是由叙述人称决定的。一般分为：第三人称叙述；第一人称叙述；第二人称叙述的方式。

第三方面是叙述动作，即产生出叙述话语的“叙述”活动本身。叙述动作，即“叙述”行为本身。叙述动作以各种方式影响着读者的态度和评价。在有些叙事作品中，叙述者的声音会脱离叙述的故事内容而凸现出来，声音本身变成了被关注的对象。叙述是个双向的活动离开了叙述接受者的特定条件，这种双向活动就不会发生，作者所期待的阅读活动也就落空了。

文学的叙事简单地说，就是用话语虚构社会生活事件过程。

文学叙事的基本特征包括以下两个方面：

第一，叙事的内容是社会生活事件过程，即人的社会行为及其结果。叙事的兴趣不

在于静止的人或物，而在于动态的事件，即人的行为及其造成的后果，它的认识价值就在于显示了社会生活的发展变化过程及其意义。

第二，叙事是话语的虚构。

叙事作为话语的虚构而同客观的现实之间产生距离，这是叙事从街谈巷议或实用记事转化为艺术的关捩。优秀的叙事文学能够反映现实生活的真实，然而又超越了个别的、已经发生的偶然事实，是用话语重构的世界。这个话语的世界虽不等于现实本身，但却可能在更本质的层次上揭示社会现实的内在意义。

3. 情节

情节是按照因果逻辑组织起来的一系列事件。20 世纪英国作家福斯特曾对“故事”与“情节”做了这样的比较后得出结论：情节是把表面上看来偶然地沿着时间先后顺序出现的事件用因果关系加以解释和重组。情节性叙事作品中的世界作为对现实世界的反映，是作者从自己的思想感情倾向出发对生活现象加以组织的结果，其中体现着作者的主观能动性，也不可避免的带着作者的局限和偏见。某些常见的、程式化的情节，如才子佳人小说，剑侠恩仇故事、孤胆侦探影片等等作品中千篇一律的情节套子所体现的当然不是对世界的新鲜独到的认识，而是被一定意识形态环境中大众接受心理所认可的观念，是一种简化的，因而也是被歪曲了的世界图式。

情节是按照因果逻辑组织起来的一系列事件，这并不是说任何按因果逻辑组织起来的事件都会成为叙事作品中的情节。作为情节，必须有行为之间的冲突，而人物命运的幸与不幸就系于人的行为同外界的矛盾冲突及其后果上。所以，黑格尔认为，情节应“表现为动作、反动作和矛盾的解决的一种本身完整的运动”。由此可见，情节不仅是按照因果逻辑组织起来的一系列事件，而且要求在事件的发展中表现出人物行为的矛盾冲突，由此而揭示人物命运的变化过程。

4. 情节和故事

故事是发生在一定时间延续中的具有因果关系的事件。而偶然性的、相互之间没有因果关系的事件并不具有故事性；没有时间绵延和持续的瞬间场面、静态存在同样很难具有故事性。情节是由人物之间的矛盾冲突所构成的一定生活事件的发展过程，矛盾冲突是构成情节的基础。情节与故事密切相关，但两者并不是一回事。故事作为经过选择的、有因果关系的、顺时序发展的一组生活事件，为叙述提供了材料；而情节作为对故事的“叙述”，作为通过“叙述”呈现出来的故事，则必须对故事本身进行艺术的加工，使生活事件的发展过程展现为一个具有审美意味的序列。因此，情节与故事不同。一方面，情节要叙述故事本身，否则就不能构成故事，另一方面，情节并不是故事所包括的全部事件的讲述和“如实”呈现，而必然有所突出，有所强调，亦有所舍弃和忽略，以便对故事进行加工和重构，获取某种艺术效果。情节依据叙事主题、叙事意图、读者期待等多种因素，能够使同一个故事呈现多种文本风格。

5. 讲述与展示

讲述是以叙述者为中介的再现。小说家或小说家所创造的叙述者直接在作品中露面，不直接地、戏剧性地展现事件和对话，而是主观地将故事讲述出来，并对作品中的人物和事件进行评论和判断，告诉读者怎样看待人物，怎样评价事件。读这样的作品，就像听故事或听说书，时时可以感受到叙述者的主观的评价、判断等的介入。而展示（即描

写），是指叙述者仿佛消失了一样，而让事件和对话直接呈现，叙述者不在小说中露面，不对人物和事件发表任何评论，也不流露任何情感态度，让读者从作品所显示或展示的情景中得出结论，读者看作品就像在看戏或看电影。讲述和展示并不是那样严格地区分开的，往往是讲述中掺杂有描写，描写中掺杂有讲述，纯粹的描写或纯粹的讲述一般很少有。

6. *行动元与角色*

叙事作品中存在着各种人物，而每一个人物所发挥的功能各不相同。所谓“行动元”也即人物在事件中作为推动事件向前发展的动力的意义。人格特征造成的人物自身的同一和独立性我们称之为“角色”。作为“角色”的人物是依据现实生活中人物的性格特点创造的，成功的“角色”不仅具有鲜明生动的个性，而且在人物个性中包涵着具有普遍意义的共性，揭示出社会生活中某种本质和规律，可产生特殊的认识与审美价值。

故事中的各个事件中必然有活动着的人物，人物是故事中事件发生和发展的动力，但同时叙事文学也以塑造鲜活的人物形象为目的，这样，处在叙事文学中的人物也就具备着二重性，著名叙事学家格雷马斯将人物的这种二重性分别命名为“行动元”和“角色”。所谓“行动元”也即人物在事件中作为推动事件向前发展的动力的意义。行动元和角色之间并非泾渭分明的，一个行动元往往可以由几个角色来承担，而一个角色有时也可以承担几个行动元。《水浒传》一书，作为官府抗争者这一行动元的有梁山一百余位好汉，而其中的宋江这一角色既作为抗争者的代表人，同时也作为促使抗争者向服务者的角色转化的关键性人物，也即一个人物承担着多种行动元的意义。叙事文学作品中有一些人物只具有行动元意义而很难称得上有性格的角色。《水浒传》中虽然金圣叹说写出了“一百八个人的性格”，但实质上具有独特性格的可以称得上角色的不过二三十人，如紫髯伯、铁扇子、金毛犬、火眼狻猊等人其实就类似于戏剧舞台上“跑龙套”的，只是起到一个推动特定情节的功用，本人的性格特征非常模糊，但一般而言角色则都可以承担一定的行动元意义。

7. *表层结构与深层结构*

表层结构与深层结构这是分析叙事作品内部结构的两个向度。表层结构是历时性向度，即根据叙述的字面顺序研究作品中各个单元之间在作品本文中的关系；深层结构是共时性向度，研究的是叙事内容中各个要素在叙述顺序背后的内在的关系。

从历时性和共时性两个向度对叙述话语进行分析的方法是结构主义的语言分析方法，首先来自瑞士语言学家索绪尔的《普通语言学教程》。索绪尔把语言符号之间的关系从两个方向进行了区分：一个是“水平的”或句段的关系。他的意思是指语言符号在语言表达过程中“水平地”沿着时间先后的顺序排列的关系，即历时性关系。简单地说，就是按照语言表达的顺序在句子的字面中呈现出来的词语之间的关系。这是人们在语言交流中直接把握到的词语关系。另一个是“垂直的”或联想的关系，就是在话语中表达出来的词语与没有在话语中出现却对话语意义产生影响的那些词语之间的关系，因为这种关系存在于具体话语背后的整个语言背景中，而不是在话语的叙述过程中按照时间顺序出现，所以是共时性关系。

而列维—斯特劳斯的深层结构分析，则是试图通过结构分析来发现在不同故事背后隐藏在集体无意识中的普遍价值观念或共同的心理需要。这种分析是一种文化分析，所

关注的不是故事文本本身，而是故事背后的文化环境。自20世纪中期以后，文化批判成为一种重要的学术活动。在文艺研究中把文艺作品作为某种文化的代表性文本，通过对文本深层结构的分析发掘隐藏其中的文化蕴涵，这类分析方法的一个重要来源就是列维—斯特劳斯的深层结构观念。

8. 叙事时间（亦称“文本时间”）

叙事是讲故事，而阅读是在听故事。在这个时间过程中涉及两个时间概念，一个是“讲”的时间，一个是“故事”内容本身的时间。我们把“故事”内容发展的过程称为“故事时间”，而“讲”（也就是叙述）故事的过程称为“叙事时间”（亦称“文本时间”）。

所谓“叙事时间”（也可以称为“文本时间”），是故事内容在叙事文本中具体呈现出来的时间状态，是作者对故事内容进行创作加工后提供给读者的文本秩序。文本时间顺序是文本中展开叙述的前后顺序，即叙述者讲述故事时从开头到结尾的次序。

9. 叙述角度

叙述角度又称叙述视角，是指作品中对对故事内容进行观察和讲述的角度，即作家以什么身份充当作品的叙述者。视角的特征通常是由叙述人称决定的，叙述者参与的即第一人称叙述，叙述者观察的即第二人称叙述，叙述者全知即第三人称叙述。

10. 视角

视角即叙述角度，是指作品中对故事内容进行观察和讲述的角度。视角的特征通常是由叙述人称决定的。根据第三人称和第一人称叙述的不同特点可分为“无焦点叙述”和“内在式焦点叙述”的差别。“无焦点叙述”的特点在于叙述者的无所不知，因而使读者得以洞悉故事的任何细节，充分满足了读者对故事内容的好奇心和试图公正、客观地了解故事内容、判断故事意义的愿望。“内在式焦点叙述”的特点是叙述者深入到了角色内部，由于视角的限制而产生了更加逼真的效果。这种叙述方式使读者与作品中人物更加贴近，更容易互相认同。在这里应当注意的是，第三人称叙述不能简单地等同于无焦点叙述，因为有的第三人称叙述实际上采用的是内在式焦点叙述的方式；而有的第一人称叙述的叙述者却以旁观者的身份出现，因而使得叙述实际上靠拢常无焦点叙述的方式。在此基础上进一步分析在同一部作品中叙述视角和人称变换的情况。由于视角不同，读者所处的地位、所产生的心理效果也不同。因此，在同一部作品中视角的变换会使读者的视角与兴趣也随之变换，从而获得更多的阅读乐趣。

11. 叙事观点

所谓叙事观点是指叙述小说作品的角度，作者与叙述者的关系，即作家以什么样的身份充当作品的叙述者。叙事观点又称视点，或视角、叙述角、聚焦型，是和小说的叙述者关系极为密切的一个重要的写作技巧，由亨利·詹姆斯在1907年至1909年间写的小说的分析性序言里作为小说批评的一个概念提出。

12. 叙述动作

叙述动作，即“叙述”行为本身。叙述动作以各种方式影响着读者的态度和评价。叙述动作，即“叙述”行为本身。包括叙述者与作者、叙述者与声音、叙述者与接受者之间复杂的关系。在有些叙事作品中，叙述者的声音会脱离叙述的故事内容而凸现出来，声音本身变成了被关注的对象。叙述是个双向的活动离开了叙述接受者的特定条件，这种双向活动就不会发生，作者所期待的阅读活动也就落空了。叙述动作，即“叙述”行

为本身。叙述动作以各种方式影响着读者的态度和评价。首先，叙述者与作者不能混为一谈。其次，在有些叙事作品中，叙述者的声音会脱离叙述的故事内容而凸现出来，声音本身变成了被关注的对象。最后，叙述是个双向的活动：一方面叙述者在讲述，另一方面在接收故事的信息时读者产生预期的反应。离开了叙述接受者的特定条件，这种双向活动就不会发生，作者所期待的阅读活动也就落空了。

13. 叙述者的声音

叙述者的声音是叙述动作在作品文本中的体现。叙述者用什么口气或什么态度叙述，就构成了叙述者声音的特点，不同的叙述风格也可以从叙述声音的差异上加以区别。在有些叙事作品中，叙述者的声音会脱离叙述的故事内容而凸现出来，声音本身成了被关注的对象，便形成了“戏剧化”的叙述者。在叙事作品研究中对叙述者存在状态的研究是20世纪叙事理论的一个重要发展。美国学者布斯的《小说修辞学》是这方面研究的代表作品。布斯在这部书中批评了20世纪初一些批评家的观点，即认为小说应当是客观、公正的，作者的声音不应当出现。在他看来，要求纯粹“客观、公正”的叙述是没有意义的，作者的意图总归会以不同的方式通过叙述体现出来。叙述者的存在并不一定会破坏小说的效果，实际上，叙述者以不同的方式存在于小说中就形成了小说的不同修辞方式，从而可以产生不同的阅读效果。这对于叙事艺术的发展是有意义的。

二、简答题

1. 举例说明叙事性作品的“情节”与“人物”这两个概念的主要内涵。

事件由所叙述的人物行为及其后果构成。叙事中的事件包括从大到小的不同层次，是分析叙事的基本单位。情节是按照因果逻辑组织起来的一系列事件，情节由事件组成，因此也可以说情节是较大的事件。但情节又不同于一般的事件，表现为：1. 情节必须体现事件之间的因果关系；(2) 情节必须表现人物行为之间的冲突。20世纪英国作家福斯特曾对“故事”和“情节”做了这样的比较：“‘国王死了，不久王后也死去，’便是故事。‘国王死了，后来王后也因伤心而死，’则是情节。”他所说的“故事”同我们所说的广义的故事不同，是特指一类按照时间顺序讲述的故事。情节是把表面上看来偶然地沿着时间先后顺序出现的事件用因果关系加以解释和重组。国王死了，不久王后也死去，这两个事件偶然的排在一起，本身并不包含什么意义；而“国王死了，后来王后也因伤心而死”，这段话语便包含着叙述人对这两个事件内在关系的主观解释，而且还给这两个事件增添了一点情感成分。由此可见，情节性叙事作品的世界作为对现实世界的反映，是作者从自己的思想感情倾向出发对生活现象加以组织的结果，其中体现着作者的主观能动性，也不可避免地带着作者的局限和偏见。由此可见，情节不仅是按照因果逻辑组织起来的一系列事件，而且要求在事件的发展过程中表现出人物行为的矛盾冲突，由此而揭示人物命运的变化过程。

叙事作品中的人物是事件、情节发生的动因，同情节相比，人物在作品中的作用是第一位的。人物之所以在叙事作品中占有如此重要的地位，从一般意义上说，是因为社会历史本由人的活动所构成，人在现实生活中的地位决定了他在叙事文学中的地位，文学要反映社会生活就不能不写人。从文学的本质即文学的审美性上说，因为美的本质是人的本质力量的感性显现，文学的审美属性决定了它必须通过对社会生活的把握去反映

人，揭示社会生活和历史发展中人类如何通过实践活动实现了人的本质力量的对象化。正因为如此，在叙事作品的各种题材中，都把人物形象的刻画摆在中心位置，使事件的叙述和场景的描写为塑造人物形象服务。但是，在有些情节小说中人物不过是为了构造情节而设置的，本身见不出完整的、活生生的真实性格特征来，人物只是情节发展中的行动元。

上述观点分歧的根源主要是在于叙事作品中人物自身的双重性特点：即行动元与角色。所谓"行动元"的作用，是指叙事作品中发出动作的人物推动了整个事件的向前发展。在许多叙事作品中，人物的姓名、身份，故事发生的时间、地点各不相同，但却给人以似曾相识的感觉，这是因为这些人物虽然名字、身份各不相同，其实却是同一类型的行动元，也就是说，他们行为的目的、价值与基本方式大同小异。比如很多才子佳人小说，尽管人物姓名、身份，故事发生的时间和地点都不同，却几乎都是由非常相似的几个主要行动元构成：故事中的追求者（才子）、被追求者（佳人）、牵线人（仆婢等）、反对者（有权势的人物）、竞争者与阻挠人（小人）。

但是，在叙事作品中，人物并非仅仅起"行动元"的作用，他的性格特征使人物具有了自身的独立性和审美价值。叙事学中把人物性格的这种独特的审美性称为"角色"。成功的"角色"不仅具有活生生的个性，而且还包含着具有普遍意义的共性，能够揭示社会生活的本质和规律，这也就是人们通常所说的"典型人物"。

2. 叙述角度的转换对于阅读有何意义？

叙述角度即视角。根据教材中的分析，首先按照人称区分第三人称和第一人称叙述的不同特点。重点说明不同叙述方式中视角或焦点的差别，即"无焦点叙述"和"内在式焦点叙述"的差别。"无焦点叙述"的特点在于叙述者的无所不知，因而使读者得以洞悉故事的任何细节，充分满足了读者对故事内容的好奇心和试图公正、客观地了解故事内容、判断故事意义的愿望。"内在式焦点叙述"的特点是叙述者深入到了角色内部，由于视角的限制而产生了更加逼真的效果。这种叙述方式使读者与作品中人物更加贴近，更容易互相认同。在这里应当注意的是，第三人称叙述不能简单地等同于无焦点叙述，因为有的第三人称叙述实际上采用的是内在式焦点叙述的方式；而有的第一人称叙述的叙述者却以旁观者的身份出现，因而使得叙述实际上靠拢常无焦点叙述的方式。在此基础上进一步分析在同一部作品中叙述视角和人称变换的情况。由于视角不同，读者所处的地位、所产生的心理效果也不同。因此，在同一部作品中视角的变换会使读者的视角与兴趣也随之变换，从而获得更多的阅读乐趣。

第十二章　抒情性作品

【历年真题】

一、名词解释

1. 抒情自我（2007 年华中科技大学考题）

二、简答题

1. 如何理解抒情中的自我与社会的关系（1999 年北京师范大学考题）
2. 你怎样看待文学抒情和普通情感宣泄的主要区别？（2007 年中山大学考题）
3. 为什么说“一切景语皆情语”？（2008 年首都师范大学考题）
4. 举例说明抒情性作品的情与景的关系。（2008 年湖南大学考题）

三、论述题

1. 举例论述作为抒情文学形象的意象所具有的特点及其构成。（2002 年华中师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 抒情自我

在文学活动中，抒情总是抒情主体的情感表现。与偏重于客观再现的叙事相比，抒情更富于主体性的自我色彩，所以我们能在抒情性作品中更多地感受到作者内心的声音。在这个意义上，抒情可以说是一种自我表现。

然而，人是社会性的存在，个性自我的形成是以特定的社会关系和文化传统为条件的。各种社会关系都会对个性自我发生影响。自我不是与社会截然对立的，而是既有密切联系又有各自的特殊性。抒情自我，作为独一无二的个性，是由于丰富的生活经验和精神素养以独特方式构成的。它充分地吸收人类共同的精神财富，并使之与个性气质融为一体，从而形成了独特的感受世界、认识世界和表现内心情感的艺术方式。所以，文学抒情作为一种自我表现，同时也包含着普遍的社会内涵，可以引起普遍的社会共鸣。

二、简答题

1. 如何理解抒情中的自我与社会的关系。

在文学活动中，抒情总是抒情主体的情感表现。与偏重于客观再现的叙事相比，抒

情更富于主体性的自我色彩，所以我们能在抒情性作品中更多地感受到作者内心的声音。在这个意义上，抒情可以说是一种自我表现。

然而，人是社会性的存在，个性自我的形成是以特定的社会关系和文化传统为条件的。

自我不是与社会截然对立的，而是既有密切联系又有各自的特殊性。所以，文学抒情作为一种自我表现，同时也包含着普遍的社会内涵，可以引起普遍的社会共鸣。

2. 你怎样看待文学抒情和普通情感宣泄的主要区别？

首先，文学范畴中的抒情所抒发的情感乃是艺术情感，情感的宣泄则是一般的日常情感。日常情感即作为在社会中生存的个体在社会生活中由于外界的刺激而产生的个体的心理反应，艺术情感与之相比具有超越性和人类性的特征，所谓超越性即艺术情感是超越既定的实践功利关系的审美的情感，是对现实、对表现对象持特定审美态度的一种情感体验。

其次，文学范畴中的情感是一种有待于形式化的情感。日常情感的抒发只表现为个体的表情和动作，而艺术情感则需要情感主体使用被克莱夫·贝尔称之为“有意味的形式”予以表现，这种“有意味的形式”对于文学而言即语言和文字符号。从这个意义上来讲，日常情感是自在的，而艺术情感则是有待的。第三，日常情感是个体在日常生活经历基础上，受外界刺激而生成的直接心理感受，而艺术情感则是在日常情感基础上经过艺术家深沉的情感积淀，对日常情感的“反刍”而生成的。

3. 为什么说“一切景语皆情语”?

情与景是中国传统诗学中的一对重要概念。诗中之景，不是原本的自然景物，而是由抒情话语组织和表现出来的，被赋予了情感内涵的画面。所谓寓意，就是融情入景。诗中景有灵有性，情趣盎然。诗人的内心活动既千变万化，又细微幽眇，无法用一般的词语直接表现，所以常常借具体的景物描写，写出独特而微妙的感受过程，达到情感的表现。情景相生、情景交融就是有意境，这是中国古典抒情诗所追求的最高境界。

诗人写景，可以创造想象中的绘画美。同时，抒情诗人写景，意在言情。马致远《天净沙秋思》:“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家。古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。”这首小曲是借景抒情，但前两句景语，却因“断肠人在天涯”一句而尽染强烈的愁苦情调。通过一些感觉化、情感性的词义给写景赋予主观色彩，正是诗中画的特点。所以，诗中的画面往往比绘画具有更多主观色彩。而中国古人关于情景关系的理想境界则集中体现在“情景交融”四个字上。

近代学者王国维曾说过:“昔人论诗词，有景语、情语之别。不知一切景语，皆情语也。”(《人间词话删稿》）在抒情性作品中，景是由抒情话语组织和表现出来的，被赋予了情感内涵的画面，它有灵性，情趣盎然。而抒情性作品中的情，也不是空洞抽象的东西，它常常附丽于写景的话语上，由景象征性地表现出来。所以说，“一切景语皆情语”。

4. 举例说明抒情性作品的情与景的关系。

抒情性作品的结构主要指抒情性作品的构成要素及其相互关系。抒情性作品可分为三个主要的结构要素，即声音、画面和情感经验。在大多数情况下，这三个要素相互融合而形成抒情性作品的意义。由于抒情性作品的情感经验总要投射到声音或画面上，形成声情并茂、情景交融的象征表现，所以，三个要素的关系又可以从两个方面的关系来

分析，即声与情的关系和景与情的关系。

情与景是中国传统诗学中的一对重要概念。诗中之景，不是原本的自然景物，而是由抒情话语组织和表现出来的，被赋予了情感内涵的画面。诗人的内心活动既千变万化，无法用一般的词语直接表现，所以，常常借具体的景物描写，写出独特而微妙的感受过程，达到情感的表现。诗人写景，可以创造想象中的绘画美。同时，抒情诗人写景，意在言情。所以，诗中的画面往往比绘画具有更多主观色彩。而中国古人关于情景关系的理想境界则集中体现在“情景交融”四个字上。

声情并茂、情景交融是抒情性作品的完美结构形态。声情并茂主要指抒情话语的声音组织与其表现的情感内涵相互协调融合的状态，具体表现为，抒情性作品中，音调与情调、节奏与情感运动形式的高度一致，直接可感的声音组织成为抒情内容生动有力的象征性表现。情景交融主要指抒情性作品中描写的景物（画面）与情感内涵水乳交融般地结合，具体表现为抒情性作品中的景是情中之景，情是景中之情，写景之语成为象征性表现情感的写情之语。

近代学者王国维曾说过：“昔人论诗词，有景语、情语之别。不知一切景语，皆情语也。”（《人间词话删稿》）在抒情性作品中，景是由抒情话语组织和表现出来的，被赋予了情感内涵的画面，它有灵性，情趣盎然。而抒情性作品中的情，也不是空洞抽象的东西，它常常附丽于写景的话语上，由景象征性地表现出来。所以说，“一切景语皆情语”。

三、论述题

1. 举例论述作为抒情文学形象的意象所具有的特点及其构成。

答案要点：

作为文学形象的一种类型，意象首先是一个语言事实，是指为表现思想感情而创造的文学形象。在文学意象的构成中，主观之“意”即主体所要表达的思想感情是最基本的因素，“象”因“意”生，为“意”的显现提供感性形态。思想感情和内在精神是意象所要表达的主要对象。所以，作为抒情写意的文学形象，意象的特点在于化虚为实，以实为虚，也就是刘勰所说的“神用象通”和“拟物取心”。意象构成中包括主体之情和外物形象。“意”和“象”是有机融合在一起的。

第十三章　文学风格

【历年真题】

一、名词解释

1. 文学风格（2005年陕西师范大学考题、2009年暨南大学考题）
2. 创作个性（2008年兰州大学考题、2009年中国传媒大学考题、2001年华中师范大学考题）
3. 创作个性与日常个性（2006苏州大学考题）
4. 刚健与柔婉（2000年北京师范大学考题）
5. 文学流派（2007年扬州大学考题、2006年华中师范大学考题、1999年华中师范大学考题）
6. 文学流派的风格（2006年华中科技大学考题）
7. 文学流派和文学思潮（2000年华中师范大学考题）

二、问答题

1. 作家风格在作品的内容上表现在哪些方面？（2008年华中师范大学考题）
2. 为什么说创作个性的形成是一个作家成熟的表现？（2002年华中师范大学考题）
3. 在文学创作活动中，创作个性具体表现在哪些方面？（2007年华中师范大学考题）
4. 为什么说创作个性是文学风格形成的内在依据？（2006曲阜师范大学考题）

三、论述题

1. 如何理解文学作品的风格，你怎么看"风格即人"？（2004年东北师范大学考题）
2. 话语情境指本文中由语词、体裁、结构等要素构成的具体话语环境。作家的个性和作品的风格，就是通过这些话语情境体现出来的。试举例说明文学风格与几种主要话语情境要素之间的关系。（2006湖南大学考题）
3. 举例阐述文学风格的地域性特点。（2009年暨南大学考题）
4. 简论文学风格（2007年湖南师范大学考题）
5. 用文学现象说明文学的风格形成与文化的关系。（2007年华中科技大学考题）
6. 如何理解风格。风格的时代性，地域性，民族性。（2009年中国传媒大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 文学风格

文学风格就是作家创作个性与具体话语情境造成的相对稳定的整体话语特色。文学风格是主体与对象、内容与形式的特定融合，是一个作家创作趋于成熟、其作品达到较高艺术造诣的标志。作家作品风格是文学风格的核心和基础，但也包括时代风格、民族风格、地域风格、流派风格等内涵。

文学风格，是文学活动过程中出现的一种具有特征性的文学现象。文学风格主要指作家和作品的风格，既是作家独特的艺术创造力稳定的标志，又是其语言和文体成熟的体现，通常被誉为作家的徽记或指纹。文学风格既涉及作家的创作个性和言语形式，也与时代、民族、地域文化有关系。

关于风格主要有以下几种观念：风格是独特的言语形式；风格是作家的创作个性在作品中的自然流露；风格是主体与对象、内容与形式相契合时呈现的特色；风格是读者辨认出的一个格调。可见，风格是一个比较模糊和复杂的概念，不同时代和地区的人对它都有不同的理解。亚里斯多德认为，修辞的高明就是风格，“语言的准确性，是优良的风格的基础”。中国古代文论家一般认为风格是作家的创作个性在作品中的自然流露。比如扬雄的“心声心话”说，曹丕的“文气”说等。刘勰和黑格尔认为风格是主体与对象、内容与形式相契合时呈现的特色。中国古代文论特别强调对作家作品的鉴赏品评，认为作品的风格是读者经反复玩味后可以辨认的一种格调。

在文学活动中，风格通常指作家在作品中表现出来的独特的创作个性，以及一定的时代、民族、地域、流派等，在文学创作上也往往表现出某种共同的特点，因而文学风格也包括文学的时代风格、民族风格、地域风格、流派风格等内容。文学风格是指作家的创作个性在文学作品的有机整体中通过言语结构所显示出来的、能引起读者持久的审美享受的艺术独创性。

（1）创作个性是风格形成的内在根据。

（2）主体与对象的谐和统一是风格存在的基本条件。

（3）文体特色和言语组织是风格呈现的外部特征

2. 创作个性。

创作个性是作家在创作实践中养成并表现在他作品中的性格特征。这种性格特征，是作家世界观、艺术观、审美趣味、艺术才能及气质秉赋等综合形成的一种习惯性行为方式的表现。它制约和影响着文学风格的形成和表现。将创作个性与风格区分开来：创作个性属于文学风格的主观方面，它一旦施诸实践并与客观方面相结合，便成为文学风格的有机组成部分。创作个性不能从主观的单方面决定和构成风格，风格的形成还离不开题材、主题、体裁等形式因素的影响。创作个性是文学风格的内在根据，是文学风格形成的主观原因，但风格并不是由创作个性单方面组成和决定的，两者不应混为一谈。要将创作个性与日常个性和人格区别开来：日常个性人皆有之，如心理性格、气质情性、禀赋才能、处世态度、思维习惯、表达方式等，人格则是指伦理学意义的道德人格，指

个人的尊严、价值和道德品质等。日常个性是在日常生活中表现出来的人格结构的独特性，创作个性却并非人所尽有，它是在创作实践中也只有通过创作实践才逐渐形成和发展起来的。日常个性是作家在世俗生活中表现出来的习性，世俗生活往往为俗世功利困扰，而创作个性是作家在精神活动中体现出来的习性，精神的想象活动往往具有审美的超功利性。日常个性是自在的，而创作个性是有为有待的，为了实现而有待于形式化。

所以，创作个性是作家气质禀赋、思想水平、审美趣味、艺术才能等主观因素综合而成的审美情性和心理结构，是在日常个性的基础上经审美创造的升华而形成的独特的艺术品格，是文学风格的内在根据，它支配着文学风格的形成和显现。

3. 创作个性与日常个性

创作个性属于文学风格的主观方面，在与客观方面结合之前，它只是潜在于作家的内心，表现为独特的个性气质、人格精神、艺术情趣、审美追求和文学才能等。当它一旦付诸实践并与客观方面相结合，便成为文学风格的有机组成部分。创作个性不能单方面决定和构成风格，风格的形成离不开题材主题、体裁等形式因素的影响。但是上述种种因素都必须由成熟的作家的独特的审美个性所把握、浸透、点化和整合，才能成为文学风格的构成要素。因而，风格是作品的内容和形式经创作个性的有机整合后所显现的独特的艺术风貌和格调，创作个性是风格的灵魂。

日常个性人皆有之，如心理性格、气质情性、禀赋才能、处世态度、思维习惯、表达方式等。日常个性是在日常生活中表现出来的人格结构的独特性，创作个性却并非人所尽有，它是在创作实践中也只有通过创作实践才逐渐形成和发展起来的。日常个性是作家在世俗生活中表现出来的习性，世俗生活往往为俗世功利困扰，而创作个性是作家在精神活动中体现出来的习性，精神的想象活动往往具有审美的超功利性。日常个性是自在的，而创作个性是有为有待的，为了实现而有待于形式化。

所以，创作个性是作家气质禀赋、思想水平、审美趣味、艺术才能等主观因素综合而成的审美情性和心理结构，是在日常个性的基础上经审美创造的升华而形成的独特的艺术品格，是文学风格的内在根据，它支配着文学风格的形成和显现。

4. 刚健与柔婉

刚健与柔婉是风格形态的一种。现代修辞学家陈望道在《修辞学发凡》一书里借鉴刘勰的论述而提出了文学风格的四对八体模式：简约与繁丰、刚健与柔婉、平淡与绚烂、谨严与疏放。

刚健是偏于阳刚或刚强、劲健或雄伟一类的风格形态。具体说来，风格刚健的作品，往往气势上豪迈，感情上奔放，空间上开阔等。而柔婉是偏于柔和、秀美和婉约的风格形态。风格柔婉的作品，总是使人感受到外表秀丽和谐、情感细致微妙、表情曲折委婉等。例如，李白诗句“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回”，显出豪迈雄奇的气势。而杜甫诗句“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，孟浩然诗句“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”，体现了雄浑壮阔的气象。可见，风格刚健的作品，往往气势上豪迈，情感上奔放激越，空间上开阔等。

柔婉是偏于柔和、秀美和婉约的风格形态。宋代词人秦观《满庭芳》：“山抹微云，天黏衰草，画角声断谯门。暂停征棹，聊共引离尊。多少蓬莱旧事，空回首，烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦点点，流水绕孤村。销魂，当此际，香囊暗解，罗带轻分。漫赢得青楼、

薄幸名存。此去何时见也？襟际上、空染啼痕。伤情处，高城望断，灯火已黄昏。”这里细致入微地刻画了秋天夜晚的动人景色：轻云闲荡、无边枯草与天黏连、“烟霭纷纷”、“斜阳外，寒鸦数点，流水绕孤村”。这一秋景恰当地衬托出作者的绵绵不尽的离情。这里的突出特点在于写景细柔，抒情委婉曲折，显然体现了柔婉风格。可见，风格柔婉的作品，总是使人感受到外表秀丽和谐、情感细致微妙、表情曲折委婉等。

5. 文学流派

文学发展过程中，一定历史时期内出现的一批作家，由于审美观点一致和创作风格类似，自觉或不自觉地形成的文学集团和派别，通常是有一定数量和代表人物的作家群。

文学流派是在文学发展过程中自然形成的，从基本形态上看，大体有这样两种类型：一种是有明确的文学主张和组织形式的自觉集合体。这种流派，从作家主观方面来看，是由于政治倾向、美学观点和艺术趣味相同或相近而自觉结合起来的，具有明确的派别性。他们一般有一定的组织和结社名称，有共同的文学纲领，公开发表自己的文学主张，与观点不同的其他流派进行论战。但这些还只有文学集团的意义，只有进而在创作实践上形成了共同的鲜明特色，这才是严格意义上的文学流派，这种有组织、有纲领、有创作实践的作家集合体，是自觉的文学流派。例如中国现代文学史上曾经出现过的“文学研究会”和“创造社”等。另一种类型是不完全具有甚至根本不具有明确的文学主张和组织形式，但在客观上由于创作风格相近而形成的派别。这种半自觉或不自觉的集合体，或者是因某一个作家的独特风格，吸引了一批模仿者和追随者，逐渐形成了一个有特定核心和共同风格的派别；或者仅仅是由于一定时期内的一些作家创作内容和表现方法相近、作品风格类似而被后人从实践和理论上加以总结，冠以一定的流派名称。这样的流派，在中国文学史上大量存在，如唐代诗坛上以王维、孟浩然为代表的田园诗派和以高适、岑参为代表的边塞诗派，宋代词坛上的婉约派和豪放派，近现代文学史上专写才子佳人的鸳鸯蝴蝶派等。

6. 文学流派的风格

一般说来，文学流派的形成有自觉和不自觉两种情况，前者是自然形成的，既无组织，也无纲领，甚至可能是跨国界、跨时代的。后者是以结社的形式出现的，有纲领、有组织，甚至有刊物和出版社，这是严格意义上的文学流派。同一个流派的作家，既有个人独立的风格，又有流派的共同风格。因此，所谓的流派风格是指一些在思想感情、文学观念、审美趣味、创作主张、取材范围、表现方法、语言格调方面相近的作家在创作上所形成的共同特色，是一种群体文化的表现。

流派并出造成了多种多样的流派风格，形成了风格竞争的格局，这无论是对文学的繁荣，还是对大众的审美选择，都是有百利而无一害的。

7. 文学流派和文学思潮

文学流派是指以结社的形式出现的，有特定的组织，有一定的纲领，有固定的作家群体和作品，有的还有固定的出版刊物和出版社。而文学思潮是指一定历史时期和一定地域内形成的，与社会的经济变革和人们的精神需求相适应的，具有广泛影响的文学思想和文学创作的潮流，表现为许多有影响的作家，通过各种各样的方式，自觉地实践某种共同的文学纲领，形成一种遍及全社会的思想趋向。它们二者的相似之处是明显的，但文学流派与文学思潮也存在着差异。文学流派通常表现为由思想和艺术的共性而不一

定由纲领上的共性联系着的作家集团，出现文学流派并不一定能形成文学思潮，而文学思潮则可以包容各种不同的文学流派。

二、问答题

1. 作家风格在作品的内容上表现在哪些方面？

就作家风格在内容方面的表现来说，主要表现在题材选择的一贯性以及主题的独特性、人物画廊的一致性等方面。美国作家、批评家马·肖勒说："布封的话应该纠正，应说风格即题材。"这不无道理。例如蒋子龙主要以工厂、车间的如火如荼的生活、轰轰烈烈的改革为题材，主题思想中洋溢着一种豪迈雄壮、英雄史诗般的情调，人物形象则大多是生龙活虎的开拓者形象；张一弓主要以农村的物质贫困所带来的磨难以及为摆脱贫困所进行的抗争为题材，主题思想显得严峻凝重，人物形象往往是一些与命运抗争的小人物；刘心武主要以十年动乱中城市青少年的生活经历和内心世界为题材，以他们所经受的磨难与锤炼为主题，人物形象以青少年学生和走出校门不久的青年为主。

2. 为什么说创作个性的形成是一个作家成熟的表现？

创作个性即体现于创作实践和创作结果中的个性特征，它显示了一个作家在感受生活、理解生活和表现生活上的与众不同的个性特点。对于作家的创作来说，有无创作个性至关重要，它影响到一个作家的创作生命和艺术成就。读者往往根据作家的创作个性，以及由此体现的个人风格来判断作品的优劣。创作个性是在创作实践中逐渐形成的，它体现为一个作家在观察生活、感受生活和艺术表现上都有自己的特点，并将这种创作上的个性特点保持下来，成为他的一种特色和标志。创作个性的形成取决于创作实践，是作家在实践中不断总结自己的创作经验、追求自己的创作特色的结果。与个性的形成以生理素质为基础不一样，创作个性的形成只能通过创作实践、艺术活动，在创作个性的生成过程中，主体因素的发挥有着更大的空间。

个性不等于创作个性，但是创作个性的形成却和个性有着密切的关系。个性会影响作家对生活的感受和理解，影响他对题材的选择和表现题材的方式。但是从创造心理学和文学的虚构性、想象性上讲，个性与文学创作的关系又表现得非常复杂。"文如其人"未必是一种规律，文不如其人倒是常见的现象。中国古代文论中"才性"一词，与现代文学理论所说的创作个性极为接近。

体现在创作过程和作品中的创作个性，主要表现在以下几个方面：首先是审美理想与审美趣味上的个性化。其次是在艺术形象的塑造和作品意蕴的提炼上的个性化。再次，创作个性还体现在作家的艺术表现中。

创作个性直接影响着文学创作的个人化程度，是一个作家的文学创作有无创造性的重要标志之一。它的形成取决于创作实践。不能在创作实践中想成自己与众不同的创作经验，并将其保持下来，就不可能形成创作个性。具体来说，风格的形成有两个因素：一是社会的客观因素，即一定的时代潮流、民族信仰、社会习尚和文化传统对作家的影响；二是作家个人的主观因素，也就是作家的世界观、阶级立场、生活道路、艺术修养和美学趣味对创作的影响。由于客观因素是事物的外因，主观因素是内因，外因总是通过内因起作用的，因此作家主观方面的因素，常常直接决定风格的特征。

3. 在文学创作活动中，创作个性具体表现在哪些方面？

（1）表现在他对生活的观察和对题材的选择上，表现在他以创作个性为指导去处理

创作同现实的审美关系上。

（2）表现在作家的审美趣味和审美追求上。创作个性一旦形成，它就制约着作家的审美趣味和审美追求，反过来说，作家的审美趣味和审美追求也影响着作家的创作个性。

（3）表现在作家的遣词造句的用语特点上。

4. 为什么说创作个性是文学风格形成的内在依据？

创作个性是指作家在创作实践中养成并表现在他作品中的性格特征。这种性格特征，是作家世界观、艺术观、审美趣味、艺术才能及气质秉赋等综合形成的一种习惯性行为方式的表现。它制约和影响着文学风格的形成和表现。创作个性属于文学风格的主观方面，它一旦施诸实践并与客观方面相结合，便成为文学风格的有机组成部分。创作个性不能从主观的单方面决定和构成风格，风格的形成还离不开题材、主题、体裁等形式因素的影响。创作个性是文学风格的内在根据，是文学风格形成的主观原因，但风格并不是由创作个性单方面组成和决定的，两者不应混为一谈。要将创作个性与日常个性和人格区别开来：日常个性人皆有之，如心理性格、气质情性、禀赋才能、处世态度、思维习惯、表达方式等，人格则是指伦理学意义上的道德人格，指个人的尊严、价值和道德品质等。日常个性是在日常生活中表现出来的人格结构的独特性，创作个性却并非人所尽有，它是在创作实践中也只有通过创作实践才逐渐形成和发展起来的。日常个性是作家在世俗生活中表现出来的习性，世俗生活往往为俗世功利困扰，而创作个性是作家在精神活动中体现出来的习性，精神的想象活动往往具有审美的超功利性。日常个性是自在的，而创作个性是有为有待的，为了实现而有待于形式化。所以，创作个性是作家气质禀赋、思想水平、审美趣味、艺术才能等主观因素综合而成的审美情性和心理结构，是在日常个性的基础上经审美创造的升华而形成的独特的艺术品格，是文学风格的内在根据，它支配着文学风格的形成和显现。

二、论述题

1. 如何理解文学作品的风格，你怎么看“风格即人”？

法国学者布封说过一句名言“风格即人”。创作个性是在日常个性的基础上经过审美创造的升华而形成的独特的艺术品格。是作家在创作实践中养成并表现在他的作品中的性格特征。关于风格和创作个性的关系：创作个性是小于文学风格的东西。它属于文学风格的主观方面，在与客观方面结合之前，它只是潜在于作家的内心，主要表现在个性气质、人格精深、艺术情趣、审美追求、文学才能等。当它一旦付诸创作实践并与客观方面相结合，便成为文学风格的有机组成部分。所以，一方面，它是作为文学风格的内在根据而存在的，由此我们可以推断文学风格形成的创作主体方面的原因。另一方面，创作个性又是作为文学风格的构成而存在，我们可以从作品所显示的风貌格调，大致判断出作家的个性气质、人格精神、艺术情趣、审美追求和文学才能等。试述作家创作个性对风格的作用和影响？创作个性是作家在实践中养成并表现在它的作品中的性格特征。这种性格特征是作家的世界观、艺术馆、审美趣味、艺术能力以及气质禀赋等综合形成的一种习惯性行为方式的表现，它制约和影响着文学风格的形成和表现。作家创作个性不同，对生活的感受、体验、分析、评价不同，其创作构思、创作方法、艺术技巧以及语言的运用也就各不相同，从而形成了风格的多样化。一定时代的社会心理和审美趋向，

对作家的个性和风格也有一定的影响。风格是作家创作个性的表现，时代则是培植创作个性的气候和土壤。

扬雄认为，言为心声，书为心画，从诗文中可以看出人格的高下，这是最早的“文如其人”的思想。钱钟书认为，人格与文格不是一回事，不能一味地以文观人，因为文也可以饰伪，生活中既有言行一致、文如其人的现象，也有言不符行、文不符人的情况。他认为，文如其人的“文”，不是指“所言之物”，而是指的作品中的格调，格调是作者性格“本相”的自然流露，并非有意为之，我们可以从中领略到其人的创作个性和风度。布封说的“风格即人”，也是指的作家的创作个性。他们重视生成风格的内在的主观方面的因素，找到了探索风格本质的关键，但是忽视了风格与客观内容的联系。歌德看到了这一点，认为风格必须“奠基于最深刻的知识原则上面，奠基在事物的本性上面”。马克思说得更明白而深刻。他也引用布封的“风格即是人”的话，但作了辩证的解释。他说：“真理占有我，而不是我占有真理。我只有构成我的精神个体性的形式。”他认为写作还必须用事物本身的语言说话，来表达这种事物的本质特征。他一方面把“用自己的风格去写”，去表露自己的精神面貌，看作是作家的权利，另一方面，他又明确要求作家在发挥自己“精神个体性”的时候还必须遵循客观规律。这才是对“文如其人”与“风格即人”的较全面的理解。

2. 话语情境指本文中由语词、体裁、结构等要素构成的具体话语环境。作家的个性和作品的风格，就是通过这些话语情境体现出来的。试举例说明文学风格与几种主要话语情境要素之间的关系。

作品的风格与语词、体裁、结构、题材的选择与主题的提炼、人物的塑造、环境描写等主要话语情境要素密切相关，下面分述之。

（1）风格与词语运用。

语词是表现风格的第一要素，作家注重运用特定的词语以使格调突出。文学是语词的艺术，文学的风格，往往通过语词表现的特点呈现出来。一般来说读者对作品风格的认识和感受，也首先是从语词的格调、色彩、气势和节奏的特点中获得的。

（2）风格与体裁选择。

不同的体裁体现出不同的风格，不同的体裁适宜采用相应的风格。

（3）风格与结构安排。

不同的结构安排，体现出不同的风格；各类风格的表达有其相匹配的结构安排。作品必须是一个有机结合的完善的整体，只有完整统一的结构才能显示风格。完美的艺术结构，是作家根据特定的生活内容和所要表现的主题以及作家的审美趣味进行创造的。

（4）风格与题材选择和主题提炼。

不同风格流派的划分，与题材的选择和处理的特点直接相关。不同的作家，可能比较擅长某类题材。对题材的处理的方式和角度，影响着作品的风格。

（5）风格与人物塑造。

在文学创作中，作家只有尊重生活题材的客观性质，才能创造出具有审美意义的风格。对题材的处理，主要是指作家对生活题材进行艺术加工，开掘和提炼出主题思想来。处理的方式和角度，对作品的风格不无影响。人物塑造，不仅反映一定生活本质和社会风貌，而且体现作家的情感愿望和风格特点。

(6) 风格与环境描写。

不同的作家对环境的处境的处理有不同的方式，体现出不同的风格。

3. 举例阐述文学风格的地域性特点。

不同地域有不同的文化。作家总是生活在一定的地域中，不能不感受到地域文化的气息。作家的文学风格必然渗入地域文化的因素，表现出地域性。

文学风格的地域性特点是某一地区的作家在创作上所形成的地方特色，它是某一地区的生活环境、民俗风情、地域文化心理所形成的独特风貌在作家作品中的表现。地域风格在历来的风格研究中受到重视。不同地域有不同的文化。作家总是生活在一定的地域中，不能不感受到地域文化的气息。作家的文学风格必然渗入地域文化的因素，表现出地域性。地域文化是历史形成的，它一般由地域的语言、地域的传说、地域的宗教、地域的习俗、地域的性格、地域的审美理想、地域的艺术等特点融合而成的。风格总是这样或那样反映地域文化的特点，而形成文学的地域风格。

19 世纪的法国作家、批评家史达尔夫人就指出存在地域风格的差别和地域文化对地域风格的影响。她把西欧分为北方和南方，认为南方人和北方人各有各的精神面貌，自然环境起着决定性的作用。南方气候清新，大自然形象丰富，人们感到生活乐趣，感情奔放，大都不耐思考，与女性交往很少拘束，比较安于奴役，却从气候的美和艺术的爱中得到补偿。北方土地贫瘠，气候阴沉多云，人们较易引起生命的忧郁感和哲学的沉思，但具有独立意志，不能忍受奴役，并尊重女性，而盛行北方的基督教（新教）更有助于人性的培育。因此，南方文学比较普遍地反映民族意识和时代精神，而北方文学则较多地表现个人的性格。

我国著名文论家刘师培也指出由于我国南北方地理环境的不同，因而形成不同的地域性格和文学风格。他在其著名论文《南北文学不同论》中说："大抵北方之地，土厚水深，民生其间，多尚实际；南方之地，水势浩洋，民生其际，多尚虚无。民崇实际，故所著之文，不外记事析理二端。民尚虚无，故所著之文，或为言志抒情之体。"《北史·文苑传》也说："江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质"，也看到地域对风格的影响。地域实际上也是风格特色形成的一个重要原因。南北朝民歌，因地域不同，风格也迥然不同，一为"骏马秋风冀北"，豪放爽朗、慷慨激昂；一为"杏花春雨江南"，清新秀丽、柔婉含蓄。读鲁迅的小说，我们仿佛置身于江浙海边沙滩迷人景色之中：临河土场上的晚餐，乡村社戏"咿咿呀呀"的演唱，小船上小孩子们煮罗汉豆的香味，除夕之夜的欢乐和悲哀，纯中国式的茶铺，等等，构成幅幅鲜明生动的江浙水乡图画，洋溢着浓郁的地域风情。在中国，不仅是鲁迅，许多作家作品都带有强烈的地域风格色彩，赵树理的"山药蛋风格"、孙犁的"荷花淀风格"、老舍、刘绍棠、邓友梅的"京味儿"小说，贾平凹、陈忠实的西部文学风味，都显示了文学风格的地域特点。

4. 简论文学风格

文学风格就是作家创作个性与具体话语情境造成的相对稳定的整体话语特色。在这个定义所包含的几种因素中，作家的创作个性是形成作品风格的内在动因，语言、体裁、意象等构成的具体话语情境，是作品风格的外在表现，从内容与形式有机结合的整体中呈现出来的艺术特色，则是风格的现实的审美标志。

（1）风格与创作个性。

创作个性是作家在创作实践中养成并表现在他的作品中的性格特征。这种性格特征是作家独特的世界观、艺术观、审美趣味、艺术才能及气质禀赋等因素综合而形成的一种相对稳定的明显特征，它制约和影响着文学风格的形成和显示。

（2）风格与话语情境。

风格是作家创作个性与话语情境结合的产物，这就是说，作家的个性和作品的风格，是通过特定的话语语境表现出来。这种特定的话语语境是指本文中有语词、体裁、结构和形象等构成的具体话语环境。

① 风格与语词运用。

文学是语词的艺术，文学的风格，往往通过语词表现的特点呈现出来。一般来说读者对作品风格的认识和感受，也首先是从语词的格调、色彩、气势和节奏的特点中获得的。

② 风格与结构安排。

作品必须是一个有机结合的完善的整体，只有完整统一的结构才能显示风格。完美的艺术结构，是作家根据特定的生活内容和所要表现的主题以及作家的审美趣味进行创造的。

③ 风格与形象创造。

在文学创作中，作家只有尊重生活题材的客观性质，才能创造出具有审美意义的风格。对题材的处理，主要是指作家对生活题材进行艺术加工，开掘和提炼出主题思想来。处理的方式和角度，对作品的风格不无影响。人物塑造，不仅反映一定生活本质和社会风貌，而且体现作家的情感愿望和风格特点。

（3）文学风格的本质与内涵。

对于风格的本质，历史上有两种看法：一是偏于形式的，比较强调语言修辞的因素。另一种是“文如其人”与“风格即人”的观点。钱钟书认为“文”是指作品中的格调。格调是作者性格“本相”的自然流露，我们可以从中领略到其人的创作个性和风度。法国的文学家布封提出“风格即人”的观点。马克思既肯定文学风格的“真理占有我”的客观属性，又强调了文学风格的“精神个体性”的本质特征。他认为文学风格是作家在用客观事物本身的语言表达和突出客观事物的本质特征的同时，表现自己精神个性的形式和方式。文学的风格是从作品内容与形式的统一中表现出来的，既表现于内容，也表现于形式。风格既是一个作家创作成熟的标志，也是一部作品达到较高的艺术造诣的标志。

（4）风格的特性。

① 独创性。

风格的独创性同作家的创作个性密不可分。席勒认为，最理想的风格就是最高度的独创性。独创性就是排它性，它可以从一部大作中，也可以从一首小诗、一篇短文中表现出来。风格的独创性，关键在一个“创”字。要想形成风格就不能单纯地模仿他人，必须有所发展创造。齐白石说“学我者生，似我者死”就是这个意思。

② 稳定性。

一般来说，当作家的一种风格形成之后，它的基本特点在一个较长时间内保持不变。

因为风格同作家的个性密切相关，而作家的个性一旦形成，是不会轻易改变的。例如郭沫若的奔腾激越，孙犁的清新秀美，都是贯穿他们创作始终的风格特点。但风格的稳定性不是绝对一成不变的。随着作家生活环境、政治地位和审美趣味的改变，他的创作个性势必会有所改变，因而影响到风格的稳定。

③ 多样性。

风格的多样性，是由作家创作个性的千差万别、客观对象的丰富性和读者的不同需要决定的。

5. *用文学现象说明文学的风格形成与文化的关系。*

文学风格是指作家的创作个性在文学作品的有机整体中通过言语结构所显示出来的、能引起读者持久的审美享受的艺术独创性。

（1）文学风格与时代文化。

不同时代有不同的文化，作家生活于时代之中，不能不深受时代气息的感染。作家的文学风格必然要渗入时代文化的因素，表现出时代性。文学风格总是这样或那样反映时代文化的特点，而形成文学的时代风格，并随着时代的变化而变化。在具体的创作实践中，时代风格总是与个人特点纠结在一起的，但作为一种共性的概念，主要是指从历史和社会高度把握的、只属于这个时代而不属于其他时代的文学的总体特征。文学的时代特点不是时代印记被动的承受物，它既是时代精神的产物，又是时代精神的发酵剂和催化剂。比如，曹操、曹丕、曹植、孔融、王粲、刘桢等人都是建安文学的代表，他们面对军阀混战、世积乱离、风衰俗怨的时代，既敢于正视现实，又富有“拯世济物”的宏愿。因此，尽管这些作家各有各的风格，如曹操的苍凉悲壮，曹丕的通脱清丽，曹植的豪迈忧愤，孔融的豪气直上，王粲的深沉秀丽，刘桢的贞骨凌霜，但都继承和发扬了汉乐府缘事而发、为时而作的文学精神。时代风格的形成，受时代情境和语境的影响，也离不开文学自身的发展规律。比如，唐代中后期的古文运动所造成的新文风和时代风格，就是一群古文家的有意识的努力创造。唐初文风承六朝骈俪旧习，成为束缚思想内容的桎梏，一些先行者逐渐要求反对骈文，提倡古文。到德宗贞元间，韩愈号称上继三代两汉，以自己奇句单行的散文与“俗下文字”即骈文相对立，逐渐为众多文人追随。至宪宗元和间，又有柳宗元大力支持，于是声势更大。由此古文一度压倒了骈文，开创一代言之有物、具有批判锋芒的新文风，成为新的时代风格。风格的时代性差异也完全可能体现在同一个作家身上。这在一些跨世纪、跨时代的作家身上体现得尤为明显。特别是当时代发生动荡、革命、战乱、改朝换代，或社会政治制度和经济体制出现重大的变更转型，都会使作家的世界观、人生观、价值观、创作视野、艺术趣味乃至情调语调发生重大的变化，从而导致个人风格的时代性转变。中国的现代作家，大多都经历了个人风格的时代性转换，其中如丁玲就十分典型。

（2）文学风格与民族文化。

不同的民族有不同的文化传统。作家生活于民族传统文化中，不能不受民族文化传统的影响。作家的风格必然渗入民族文化传统的基因，表现出民族性。风格总是这样那样反映民族文化的特点，而形成文学的民族风格。

（3）文学风格与地域文化。

不同地域有不同的文化。作家总是生活在一定的地域中，不能不感受到地域文化的

气息。作家的文学风格必然渗入地域文化的因素，表现出地域性。地域文化除了与自然环境密切有关外，当然与在此自然环境中发展起来的社会环境，即生产力、生产关系、社会制度等同样密切相关。说明地域风格及其成因，必须把自然环境和社会环境的影响综合起来考虑。

（4）文学风格与流派文化。

包裹在个人风格外面的，还有流派文化层。文学流派的形成有自觉和不自觉两种情况，前者是自然形成的，既无组织，也无纲领，甚至可能是跨时代、跨国界的。如豪放派和婉约派就是跨时代的，写实派、浪漫派、现代派就是跨国界的。后者是以结社的形式出现的，有组织，有纲领，甚至有刊物和出版社，这是严格意义上的文学流派。同一个流派的作家，既有个人的独立风格，又有流派的共同风格。因此，所谓流派风格，是指一些在思想感情、文学观念、审美趣味、创作主张、取材范围、表现方法、语言格调方面相近的作家在创作上所形成的共同特色，是一种群体文化的表现。

6. 如何理解风格。风格的时代性，地域性，民族性。

文学风格就是作家创作个性与具体话语情境造成的相对稳定的整体话语特色。在这个定义所包含的几种因素中，作家的创作个性是形成作品风格的内在动因，语言、体裁、意象等构成的具体话语情境，是作品风格的外在表现，从内容与形式有机结合的整体中呈现出来的艺术特色，则是风格的现实的审美标志。

（1）风格与创作个性。

创作个性是作家在创作实践中养成并表现在他的作品中的性格特征。这种性格特征是作家独特的世界观、艺术观、审美趣味、艺术才能及气质禀赋等因素综合而形成的一种相对稳定的明显特征，它制约和影响着文学风格的形成和显示。

（2）风格与话语情境。

风格是作家创作个性与话语情境结合的产物，这就是说，作家的个性和作品的风格，是通过特定的话语语境表现出来。这种特定的话语语境是指本文中有语词、体裁、结构和形象等构成的具体话语环境。

①风格与语词运用。

文学是语词的艺术，文学的风格，往往通过语词表现的特点呈现出来。一般来说读者对作品风格的认识和感受，也首先是从语词的格调、色彩、气势和节奏的特点中获得的。

② 风格与结构安排。

作品必须是一个有机结合的完善的整体，只有完整统一的结构才能显示风格。完美的艺术结构，是作家根据特定的生活内容和所要表现的主题以及作家的审美趣味进行创造的。

③ 风格与形象创造。

在文学创作中，作家只有尊重生活题材的客观性质，才能创造出具有审美意义的风格。对题材的处理，主要是指作家对生活题材进行艺术加工，开掘和提炼出主题思想来。处理的方式和角度，对作品的风格不无影响。人物塑造，不仅反映一定生活本质和社会风貌，而且体现作家的情感愿望和风格特点。

（3）文学风格的本质与内涵。

对于风格的本质，历史上有两种看法：一是偏于形式的，比较强调语言修辞的因素。

另一种是“文如其人”与“风格即人”的观点。钱钟书认为“文”是指作品中的格调。格调是作者性格“本相”的自然流露，我们可以从中领略到其人的创作个性和风度。法国的文学家布封提出“风格即人”的观点。马克思既肯定文学风格的“真理占有我”的客观属性，又强调了文学风格的“精神个体性”的本质特征。他认为文学风格是作家在用客观事物本身的语言表达和突出客观事物的本质特征的同时，表现自己精神个性的形式和方式。文学的风格是从作品内容与形式的统一中表现出来的，既表现于内容，也表现于形式。风格既是一个作家创作成熟的标志，也是一部作品达到较高的艺术造诣的标志。

(4) 风格的特性。

① 独创性。

风格的独创性同作家的创作个性密不可分。席勒认为，最理想的风格就是最高度的独创性。独创性就是排它性，它可以从一部大作中，也可以从一首小诗、一篇短文中表现出来。风格的独创性，关键在一个“创”字。要想形成风格就不能单纯地模仿他人，必须有所发展创造。齐白石说“学我者生，似我者死”就是这个意思。

②稳定性。

一般来说，当作家的一种风格形成之后，它的基本特点在一个较长时间内保持不变。因为风格同作家的个性密切相关，而作家的个性一旦形成，是不会轻易改变的。例如郭沫若的奔腾激越，孙犁的清新秀美，都是贯穿他们创作始终的风格特点。但风格的稳定性不是绝对一成不变的。随着作家生活环境、政治地位和审美趣味的改变，他的创作个性势必会有所改变，因而影响到风格的稳定。

③多样性。

风格的多样性，是由作家创作个性的千差万别、客观对象的丰富性和读者的不同需要决定的。

文学风格总在一定的文化氛围中形成和发展，渗透在一定的文化中，从而成为一定文化的表征。从文化学的角度来分析，文学风格由时代风格、民族风格、地域风格、流派风格和具体作家作品的个性风格等若干层面构成。文学风格的各个文化层面不是独立自足的，而是互相联系、互相渗透，构成为有机的统一体。无论是时代的、民族的风格，还是地域的、流派的风格，抑或是个性风格，最终都统一于作品的具体风格，并只有在作品风格的本体构成中得到实现。

(1) 风格的时代性。

作家的创作个性和具体话语情境，总是受一定时代的社会生活制约和影响的，作家作品的风格不可避免地带有一定时代的特点。

时代风格的变异，同文学自身的发展规律有关。不同时代有不同的文化，作家生活于时代之中，不能不深受时代气息的感染。作家的文学风格必然要渗入时代文化的因素，表现出时代性。不同时代的社会生活状况与人们的思想情绪是不同的，反映在文学作品中也会呈现出不同的风格特点。文学风格总是这样或那样反映时代文化的特点，形成文学的时代风格。

所谓文学的时代风格，就是作家作品在总体特色上所具有的特定时代的特征，它是该时代的精神特点、审美要求和审美理想在作家作品中的表现。时代风格主要是指从历

史和社会高度把握的，只属于这个时代而不属于其他时代的文学的总体特征。

（2）风格的地域性。

在同一时代和同一民族的不同地域中，由于环境条件的不同，民俗风情的不同，反映在文学风格上，可能形成不同地域的特点。作家总是生活在一定的地域中，不能不感受到地域文化的气息。作家的文学风格必然渗入地域文化的因素，表现出地域性。

在中国文学史的地域划分上，最明显的表现是南、北方的不同。在古代，北朝民歌豪放爽朗，慷慨激昂。南朝民歌风格清新秀丽，柔婉含蓄，好用双关隐语。在今天，像老舍的“北京味”，赵树理的“山药蛋风格”，孙犁的“荷花淀风格”，冯骥才的“天津味”等都显示了文学风格的地域特点。

（3）风格的民族性。

一个民族有着共同的地域和经济生活，有着大体相同的心理状态和统一的语言，这种为自己民族所特有而区别于他民族的特点，反映在文学上就能形成民族风格。民族风格是特定的民族历史境遇的修辞表达。不同的民族有不同的文化传统。作家生活于民族传统文化中，不能不受民族文化传统的影响。作家的风格必然渗入民族文化传统的基因，表现出民族性。

民族文学以及它独具的艺术风格，是这个民族的历代作家在长期的生活实践和艺术实践中共同创造出来的。民族风格是民族个性的体现，是不同民族的文学相互区别的重要标志。文学的民族风格，首先在反映民族的生活题材内容上表现出来。民族精神在民族风格中占有尤为重要的位置。

第十四章　文学消费与接受的性质

【历年真题】

一、名词解释

1. 大众文学（2007 年华中科技大学考题）
2. 文学消费（2008 年首都师范大学考题、2009 年暨南大学考题）
3. 文学生产（2009 年暨南大学考题）
4. 文学传播（2009 年暨南大学考题、2008 年北京师范大学考题）
5. 文学接受（2009 年暨南大学考题）

二、简答题

1. 通俗文学的审美特征（2005 年华中师范大学考题）
2. 文学消费对文学生产的制约（2003 年北京师范大学考题）
3. 文学的传播方式对文学生产和文学消费有什么影响?（2008 年暨南大学考题）
4. 文学生产规定着文学消费的主要表现是什么?（2005 年江西财经大学考题）
5. 马克思："消费创造出新的生产的需要，因而创造出生产的观念上的内在动机"。（2008 年华中师范大学考题）
6. 试简析文学消费为什么不能等同于一般商品消费。（2006 年湖南大学考题）
7. 简论文学消费的二重性（1999 年北京师范大学考题）
8. 谈谈文学消费与文学接受的区别（2007 年北京师范大学考题）

三、论述题

1. 举例论述在文学与"世界"的关系上，通俗文学与"高雅"文学的区别。（2000 年华中师范大学考题）

2. 有人认为，通俗文学没有思想性和教育性。对此你有什么看法？请举例予以分析。（2003 年华中师范大学考题）

3. 联系实际论述文化市场对文学生产与文学消费的影响。（2008 年兰州大学考题）

4. 恩格斯《德国的民间故事书》一文里曾论述到："民间故事书的使命是使一个农民作完艰苦的日间劳动，在晚上拖着疲乏的身子回来的时候，得到快乐、振奋和慰藉，使他忘却自己的劳累，把他的峣瘠田地变成馥郁的花园……是一个手工业者的作坊和一个疲惫不堪的学徒寒伧的楼顶小屋变成一个诗的世界和黄金的宫殿，而把他的矫健情人形容成美丽的公主。"试就恩格斯的这一论述结合具体作品谈谈你对文学消费的精神品性的理解。（2008 年湖南大学考题）

5. 举例论述接受活动在整个文学活动中的地位与意义。（2002 年华中师范大学考题）

6. 举例论述文学的多种功能。（2006年华中师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 大众文学

近代以来，商品经济和技术社会导致人们的生活方式、社会观念和审美需求发生了深刻的变化，大众文学（即俗文学）和高雅文学（即纯文学）的分化和渗透现象比以往任何时候都更为显著。大众文学是与高雅文学相对而言的一种浅近、通俗、平易、流行的文学类型。其特点是：思想内容的浅易、艺术形式的简明、富于消遣娱乐功能。在商业社会，大众文学又称“消费文学”，而且往往具有明显的盈利性和较高的商业价值。新的大众文学艺术的传播媒介如广播、电影、电视以及电子网络的出现也使得大众文学呈现出新的特点。

2. 文学消费

文学消费有广义与狭义之分。广义的文学消费与“文学生产”概念相对应的，是主体对于文学生产的结果——文学作品的消费，既包括人们为满足自身的精神需求而对文学作品阅读和欣赏的活动，也包括对文学的物化形态的购买、占有的活动。主要指人们用文学作品来满足自己的精神需求的过程，也即文学阅读、文学欣赏与文学接受。这种意义上的文学消费是自有文学以来自古迄今就一直存在的。狭义的文学消费却是在近代以来出现的，狭义的文学消费专指精神消费即对文学作品的阅读、欣赏；或专指对文学作品的物化形态——书籍的物质消费即不包括阅读、欣赏活动而进行的对文学作品的购买、占有的消费现象，也就是文学成为一种特殊的商品以来，人们对它的消费、阅读或欣赏。把阅读、欣赏文学作品的活动看成是文学消费可以帮助我们建立这样一种观念，即读者的阅读、欣赏活动绝不是孤立的活动，它是文学创作活动的预期的后果，是从作者到作品再到读者这一完整的文学过程中的一个必不可少的环节。

3. 文学生产

文学生产有广义和狭义之分，广义的文学生产包括创作、出版、发行和阅读等要素。我们通常所说的文学生产主要是指狭义的文学生产，即以作家内在心理意象形式存在的观念形态的文本创作和出版家通过一定的物质载体把作家的这种观念形态的文学文本变为文学读物的物态化生产，如文学书籍、电影拷贝、录像带、录音带、电子光盘等等的制作。

4. 文学传播

文学传播是文学生产者借助一定的物质媒介和传播方式赋予文学信息以物质载体，将文学作品或文学信息传递给文学接受者的过程。通俗地说，文学传播也就是人们通常所说的文学作品的发表或发行活动。文学传播是沟通文学信息源与文学接受者之间的桥梁。

文学传播作为整个文学活动中的一个环节古已有之，换言之，文学传播是一个历史范畴。文学传播方式随着科学技术水平和社会生活条件的不断变化而演进。大体上说，

文学传播先后经历了口头人际传播、纸质文字传播与大众媒介传播等三个大的阶段。

5. 文学接受

文学接受是一种以文学文本为对象、以读者为主体、力求把握本文深层意蕴的积极能动的阅读和再创造活动，是读者在特定审美经验基础上对文学作品的价值、属性和信息的主动的选择、接纳或抛弃。文学接受是整个文学活动系统中的一个必不可少的环节，对于作品审美价值和社会功能的实现，对于激励作家的创作，对于推动文学事业的进一步繁荣发展都具有重要的意义。文学接受的形式包括：文学阅读、文学欣赏、文学批评、文学研究等，其中最主要和最基本的是阅读与欣赏。学接受有以下四大属性：一是文学作品的审美属性，即从感官感受、情绪情感和思想深度等方面吸引读者、感染读者。震撼读者并给读者带来精神愉悦、人格自由和心灵净化的价值属性。二是文学接受的认识属性，即文学作品通过语言文字描写生动的艺术形象，反映社会生活的各个方面，揭示自我人性的丰富本质，因而具有一种为读者提供认识社会生活与人类自身真相的价值属性。三是文学接受的价值诠释属性，即一种多方面满足读者进行文化价值阐释、品味或品评兴趣的属性。四是文学接受的交流属性，即作为一种审美的社会化话语作品，具有增进人们的彼此了解、沟通与交流的属性。

二、简答题

1. 通俗文学的审美特征

通俗文学是不同于高雅文学、探索文学的一种文学类型，其审美特征有其特殊性。

首先，通俗文学根本的审美特征在于通俗性。通俗文学有许多别名，如俗文学、大众文学、消遣文学、消费文学、娱乐文学、畅销文学等，虽然略含贬义，但却充分体现了其通俗性。通俗文学的通俗性首先表现在它的内容是通俗的。以宋元话本小说来说，当时的现实生活变成了民间的新闻传说，然后成为话本小说内容的基本来源，因此，爱情、公案两类作品最多。作品歌颂了市井细民为爱情斗争、追求幸福生活的历程。可见通俗文学的内容是与人民大众密切相关的。通俗文学在表现形式和语言特点上也是通俗的。其结构形式清楚明了，如章回小说就继承了话本小说的特点，通俗易懂。通俗文学的语言是在群众语言的基础上提炼加工而来的，保留了群众语言生动、活泼、通俗、易懂、口语化、个性化的特点，尤其是俗语的大量应用，生活气息相当浓郁。当然，通俗文学的通俗性并不排斥文学性，通俗并不等于庸俗。

通俗文学的另一个特点是富于传奇性，主要表现为故事情节的传奇性。为了适应读者的审美要求，满足读者的好奇心理，通俗文学往往故意提高故事情节的传奇性，使情节的发展以奇制胜，以奇取胜。这并不是说传奇性就意味着离奇古怪、不着边际，而要合理运用虚拟、夸张等艺术手法，通过典型化途径将生活集中概括起来，做到既奇又真，既真又奇。

通俗文学的又一个特征是娱乐性。通俗文学所担负的使命主要是娱乐，满足读者“娱心”的消费观念，使人们短暂地从烦恼琐屑的人生中超脱出来，获得心理愉悦。因此，惊险、刺激、悬疑、浪漫的通俗文学往往为大众喜闻乐见。强调通俗文学的娱乐性也不能忽略思想性、教育性。“娱心”之外还需“劝善”，将娱乐性与思想性、教育性统一起来。

2. 文学消费对文学生产的制约

马克思主义的生产理论认为，生产与消费之间是一种辨证的关系，文学生产和文学消费同样如此。文学生产是文学消费的前提，文学生产的产品为文学消费提供对象，文学产品——文学作品本身又决定着文学消费的方式、方法；文学消费又反过来又制约着文学生产的展开，这种反作用主要表现在以下几点：

（1）文学消费的同时也是文学产品的生产过程。狭义的文学生产只指作家创作出一个文学文本，经过印刷出版而获得其外在的物化形态，但是文学产品只有在文学消费活动中才能得到最后的实现。从这个意义上说，文学消费是广义的文学生产过程的最后一个环节，缺少这个环节，文学生产就没有真正完成。

（2）文学消费作为文学生产的目的和动力，制约着文学生产的方式和规模。作为文学生产重要组成成分的文学消费必然地对于狭义的文学生产起到重要的影响和制约作用。文学生产的目的就是为了让接受者从精神和物质两个方面消费文学产品，这样，满足接受者对于文学消费的需求就成为文学生产的重要动力源泉，相应地对文学的欣赏、消费的需求量和水平也影响和制约着文学生产的规模。当某类文学产品由于“生产过剩”而出现危机时就迫使生产者——作家和书商调整创作路径，改变创作方式从而推动文学生产力的发展。

（3）文学消费对于文学生产的这种制约作用要求作家不能仅仅将文学生产作为一种“自我的言说”，而应该观察和分析作为文学接受者的人民群众的消费需求，最大可能地满足不同层次、不同取向的接受者的文学消费需求。当然，生产本身并非绝对地依附于消费，文学生产也应该通过自身的调整来提高特定时期接受者的审美欣赏水平，欣赏水平的提高作为消费者“消费水平”的重要组成成分反过来又推动着文学生产的向前发展。

（4）文学生产以什么方式进行同样受到文学消费的制约。对不同的文体进行消费的方式是不同的，阅读一部小说和接受一篇诗歌、欣赏一部戏剧都是绝然不同的，如果文学消费的方式主要是接受者的文字阅读，那么作家在进行文学生产的时候就要重视文字的技巧、重视文学形象的塑造、重视故事情节的构造。而对于话剧、电影、电视剧本而言，接受者除对于情节、形象的关注之外，还会考虑到它的演出效果，相应作家在创作的时候除了注意文字、形象、情节等外，也需要注意表演的需要。

总之，文学消费是文学活动的重要环节，是文学生产活动的最后一环，也是文学价值实现的重要保证，作为文学生产的重要推动力，体现着文学生产的目的，制约着文学生产的规模和方式。

3. 文学的传播方式对文学生产和文学消费有什么影响?

文学传播是文学生产者借助一定的物质媒介和传播方式赋予文学信息以物质载体，将文学作品或文学信息传递给文学接受者的过程。通俗地说，文学传播也就是人们通常所说的文学作品的发表或发行活动。文学传播是沟通文学信息源与文学接受者之间的桥梁。

文学传播作为整个文学活动中的一个环节古已有之，换言之，文学传播是一个历史范畴。文学传播方式随着科学技术水平和社会生活条件的不断变化而演进。

由于文学传播是文学生产者赋予文学信息以物质载体并传递给文学消费者的过程，因而，文学传播对文学生产和文学消费都有重要影响。并且，现代传媒理论认为，媒介

即信息。文学传播方式的嬗变和更替导致了文学生产方式和文学消费方式的深刻变化，文学创作出现了互文化、网络化与图像化的新特点，而文学消费由单一的文字消费转变为图文并茂的甚或主要是读图的消费。

4. 文学生产规定着文学消费的主要表现是什么？

在技术社会的大众传播媒介的冲击下，文学消费与文学生产之间形成了一种辩证的互动关系。一方面，文学生产规定着文学消费；另一方面，文学消费也制约着文学生产。

所谓"文学生产规定着文学消费"，主要表现在：

第一，文学生产为文学消费提供消费的对象，即文学产品。文学消费作为一种对文学产品的阅读欣赏活动，必须有一定的文学产品为对象。没有消费对象的"消费"是不存在的。

第二，文学生产规定着文学消费的方式。传统意义上的文学阅读通常是一种文字阅读，但在文学生产的方式发生了变化，即在大众文化传播媒介普及的今天，文学消费不仅仅指文字阅读，而且也包括对广播影视文学的视听阅读。

第三，文学生产需要，或者说，生产着新的消费者。一个民族或一个社会的文学消费者的文化层次、艺术修养。审美趣味和精神追求是靠文学产品自身创造出来的。

总之，没有文学生产就没有文学消费。

5. 马克思："消费创造出新的生产的需要，因而创造出生产的观念上的内在动机"。

这句话原来是论述生产和消费的关系的，指出生产和消费不是单向的决定与被决定的关系，而是双向的互动关系。事实上，在马克思那里，广义的生产和消费本来就不限于物质生产和物质消费，还包括精神生产和精神消费、艺术生产和艺术消费。所以，他关于生产和消费的一般规律的论述原则上也适用于创作和消费。具体说来，这二者的关系是：一方面，文学创作决定着文学接受，另一方面，文学接受也制约着文学创作。在这句话里，主要是说文学接受对文学创作具有推动作用。任何生产都是根据一定的需要进行的，没有需要，就没有生产。作家创作文学作品的动机和目的正是为了满足读者的欣赏需要，没有读者对文学的欣赏需要，就不会有文学创作。读者的需要不仅是文学创作能够存在的重要前提，也是文学创作不断发展的强劲动力。读者对文学的需要不是一成不变的，也不是已有的作品可以完全满足的，读者的接受活动会不断地生产出新的需要。作家为了满足这些需要，会不断地向读者提供新的更多更好的作品。与此同时，文学接受还能促使作家在最初的创作行为中发展起来的艺术素质，通过读者对其作品的反复的需要而不断地臻于完美。在此意义上可以说，文学接受也是使作家成为真正的作家的最后行为。

6. 试简析文学消费为什么不能等同于一般商品消费。

(1) 适用领域和价值衡量标准不同。

(2) 交换价值的评估不同。

(3) 使用价值的增减不同。

(4) 是否要求消费者积极参与方面不同。

(5) 消费过程中是否有再创造的情况不同。

7. 简论文学消费的二重性。

(1) 文学消费作为一般的商品消费。

文化工业的出现和文化流通市场的形成，使得文学的生产与消费像一般产品的生产与消费一样，必须经由商品流通这个中介环节才能实现，文学生产者与文学消费者发生了某种分离。文学生产者与消费者之间的联系要借助于文化市场来实现。

（2）文学消费作为特殊精神产品的消费。

文学消费是一种特殊的商品消费，即它是一种特殊的精神产品消费，具有一般商品消费与精神享受以及意识形态再生产的二重性质，并主张必须维护文学产品的认识价值和审美价值。

文学消费之所以不能完全等同于一般商品消费，其理由在于：

首先，一般物质产品主要满足人们的物质生活需要，而文学产品作为一种特殊的精神产品，主要满足人们的精神生活需要。

其次，一般物质商品的交换价值是严格依据等价交换的原则进行的，而文学消费者所支付的货币往往只能与凝聚在文学产品的物质化生产过程中的劳动消耗相等价，而与其中寓含的作家的创造性劳动难以等价，后者的独特价值则往往难以作定量评估，尤其是伟大的文学作品常常是独创的不可重复的。

再次，一般物质商品的消费是一种纯粹的价值耗损，而文学产品的消费具有超时空性，伟大的经典文学名著甚至具有价值增值性。

最后，一般商品消费是名副其实的消费，而文学产品的消费不仅仅是一种商品消费，更是一种文化信息的传播与接受，并且往往具有再创造的性质，它要求消费者本人的积极参与。

正因为文学消费既是一般商品消费，又是特殊的精神产品消费，因此造成了文学产品及其消费具有商业（交换）价值与审美价值、价值规律与艺术规律、经济效益与社会效益等二重性，并且这二重性既是互补的，又是常常冲突的。在我国社会主义文化市场中，尤其要体现后者的主导性。

8. 谈谈文学消费与文学接受的区别。

文学消费有广义与狭义之分。广义的文学消费是指人们用文学作品来满足自己的精神需求的过程，也即文学阅读、文学欣赏与文学接受。这种意义上的文学消费是自有文学以来自古迄今就一直存在的。狭义的文学消费却是在近代以来出现的，指的是在文学成为一种特殊的商品以来，人们对它的消费、阅读或欣赏。文学消费是相对于文学生产、文学产品而言的，它是指人们为了满足自身文化、审美与娱乐等方面的精神需求而对文学产品加以占有、利用、阅读或欣赏的一项活动。如果把文学创作看成是一种艺术生产活动的话，那么，读者对文学作品的阅读、欣赏则应看成是这一生产活动的产品所进行的精神上的消费过程，我们可以称之为文学消费。把阅读、欣赏文学作品的活动看成是文学消费可以帮助我们建立这样一种观念，即读者的阅读、欣赏活动绝不是孤立的活动，它是文学创作活动的预期的后果，是从作者到作品再到读者这一完整的文学过程中的一个必不可少的环节。因此，对它的分析、研究也应放在与文学过程的其他环节的复杂联系之中去进行。只有这样。这种分析和研究才会是正确的和深入的。

文学接受是一种以文学文本为对象、以读者为主体、力求把握本文深层意蕴的积极能动的阅读和再创造活动，是读者在特定审美经验基础上对文学作品的价值、属性和信息的主动的选择、接纳或抛弃。文学接受是整个文学活动系统中的一个必不可少的环节，

对于作品审美价值和社会功能的实现，对于激励作家的创作，对于推动文学事业的进一步繁荣发展都具有重要的意义。文学接受的形式包括：文学阅读、文学欣赏、文学批评、文学研究等，其中最主要和最基本的是阅读与欣赏。学接受有以下四大属性：一是文学作品的审美属性，即从感官感受、情绪情感和思想深度等方面吸引读者、感染读者。震撼读者并给读者带来精神愉悦、人格自由和心灵净化的价值属性。二是文学接受的认识属性，即文学作品通过语言文字描写生动的艺术形象，反映社会生活的各个方面，揭示自我人性的丰富本质，因而具有一种为读者提供认识社会生活与人类自身真相的价值属性。三是文学接受的价值诠释属性，即一种多方面满足读者进行文化价值阐释、品味或品评兴趣的属性。四是文学接受的交流属性，即作为一种审美的社会化话语作品，具有增进人们的彼此了解、沟通与交流的属性。

文学消费与文学接受同为两个现代文艺学术语，其含义既有区别又有联系。二者的区别是：（1）文学消费具有物质消费和精神消费二重性，而文学接受纯属一种精神范围内的活动；（2）文学消费既包括阅读行为，也包括未含阅读的消费行为，而文学接受只是针对阅读活动而言的；（3）文学消费与文学接受的主客观条件不同；（4）文学消费和文学接受的研究视角不同。二者的联系是：文学消费是低层次的文学接受，文学接受是高层次的文学消费，二者共同指向文学欣赏或审美鉴赏这一文学阅读活动的最高层次。

三、论述题

1. 举例论述在文学与“世界”的关系上，通俗文学与“高雅”文学的区别。

答案一：

如果将高雅文学、通俗文学、探索文学与艾布拉姆斯所说的“世界”相比，可以发现他们各自具有不同类型的属性。一般说来，高雅文学的特点是高雅文学中的现实主义文学对“世界”是忠实的。这种忠实不仅表现在它按照“世界”的面目再现和表现“世界”，而且表现在它逼真地描写和刻画“世界”的面貌、形态、情状。

通俗文学对“世界”是不忠实的，不论这个“世界”是客观的、外在的、物理的“世界”，或者是主观的、内在的、心理的“世界”，它对于“世界”持一种超越的态度。通俗文学是一种富于理想的文学，它在社会理想、精神理想、审美理想的追求上与浪漫主义是一致的。它所建立的“世界”是一个充满想象、充满梦魇、满足人们白日梦需要的“世界”。

从文学史上看，高雅文学以揭示“世界”的真实为至上追求，竭力按照“世界”的固有样式再现和表现“世界”，所以它一般既不屈从于富于同情心的读者的善良本性和美好愿望，又不妥协于公众的传统道德，也不会因为遵从普遍推崇、认可和接受的思想观念、价值评判和流行时尚而牺牲、削弱自己对于“世界”的真实的独到的发现与揭示。

通俗文学则不同，它宁愿牺牲“世界”本身的真实性和复杂性，而尽可能满足读者的想象和梦魇的需要，满足读者愉悦耳目、实现愿望、宣泄感情的要求，它往往以人造的虚拟的“世界”来取悦读者。通俗文学不以“世界”为蓝本，不以真实见长，不拘泥于“世界”的本来图景，不认同“世界”的本真，它所虚拟的人的“世界”是对人们生活的一种调剂、一种慰藉、一种陶醉，它甚至运用奇特的想象、隐幽的神秘和将感情推向极端等手段，向理性主义的限制发出挑战。武侠小说中那些侠骨柔情、打家劫舍、杀

富济贫的英雄好汉，劝谕小说中那些善有善报、恶有恶报的因果报应，言情小说中那些天下有情人经过种种磨难最终皆成眷属的大团圆结局，都是牺牲“世界”本身的真实性和复杂性，而极尽虚拟之能事的人造的梦幻的“世界”的表现。从这一点来看，说通俗文学是“逃避文学”或“脱离现实的文学”不是没的道理的。

当然，通俗文学对“世界”采取一种超越态度并不是说它完全脱离了“世界”，而是说它对“世界”采取一种扬弃、改写、添加的态度，这主要表现在它对情节的制造和安排上。一般说来，只要称得上通俗文学的，不论是武侠小说、劝谕小说、言情小说、侦破小说，其情节具有起伏跌宕、生动曲折、紧凑集中、不枝不蔓的美学原则，很少有高雅文学中的“闲笔”、“衬笔”。情节来自现实的“世界”，但并不等同于现实的“世界”，是一种夸大了的“世界”。

答案二：

(1) 在文学展现“世界”的问题上，通俗文学与“高雅”文学的形态不同。

第一，雅文学特别是雅文学中的现实主义文学对“世界”是忠实的，它按照世界的本来面目再现和表现世界，但是它再现和表现世界是站在当时所能站到的思想高度对“世界”进行解剖和分析，肯定和赞美有价值的东西，否定和批判无价值和负价值的东西，努力超越世界平庸、琐屑、灰暗的一面，用思想之光以及美学精神烛照它所面对的世界，竭力显示“世界”的真实。(适当举例)

第二，俗文学对现实“世界”持超越的态度，试图用世俗化的理想来弥补人生的缺憾。从这个意义上讲，俗文学似乎是一种富于理想的文学，有着与浪漫主义文学相近的品格，所不同的是它更符合普通人的善良本性和愿望，并在此基础上建立一个既不与我们生活中的世界充分相等的“世界”，而是一个充满想象，充满梦魇、满足人们白日梦需要的“世界”，是成年人的童话世界。(适当举例)

(2) 在文学作用于“世界”的问题上，通俗文学与“高雅”文学的追求不同。

高雅文学是为了揭示世界的真实面目，发掘人类灵魂深处的思想，所以它不屈从于读者的愿望，也不妥协于公众的传统道德。在高雅文学中既有欢乐也有血泪，既有玫瑰也有罂粟，所有的丑和美、善与恶都掺杂在一起，需要读者用心去领悟。这就要求读者有一定的洞察能力和判断能力。而通俗文学则意不在此。通俗文学是一种娱乐性、消遣作用的文学作品，满足读者“娱心”的需要是俗文学作家的审美追求。它符合广大读者的文化程度和兴趣爱好，帮助他们发散过剩精力、导泄郁闷情绪。虽然它也有一定的思想性与教育性，但它依据的常常是一种已被普遍接受的既有观念，重在追求情节人物的新奇。在市场经济的时代，它的通俗性、传奇性、娱乐性已成为消费的生长点。

2. 有人认为，通俗文学没有思想性和教育性。对此你有什么看法？请举例予以分析。

所谓通俗文学是为娱乐和消遣而创作的文学作品。它具有通俗性、传奇性、娱乐性的特征为广大公众所喜爱。通俗文学通常采取人们喜闻乐见的形式和内容，给人带来极大的阅读快感。这种阅读快感对置身于高强度、快节奏以及沉重工作压力下的现代工业化社会的人来说，毕竟提供了一条可供休息的途径，人们因此可以大大缓解其心理紧张和内在焦虑。

通俗文学虽然以娱乐为主要特征，但并不能因此就否认它的思想性和教育性。鲁迅

先生指出："俗文之兴，当由二端，一为娱心，一为劝善。"在优秀的通俗文学中，其娱乐性和思想性、教育性都是统一的，并将其思想和教育意义灌注到娱乐中。比如金庸的小说《射雕英雄传》中的"为国为民，侠之大者"的郭靖，《笑傲江湖》中的不为虚名、不为权势、不拘俗礼、放荡不羁的令狐冲，《天龙八部》中的对苦难人生的怜悯之心等等，都具有比较明显的思想性。

3. 联系实际论述文化市场对文学生产与文学消费的影响。

文化市场有狭广二义。狭义的文化市场指为实现文化商品流通、提供文化消费服务而设立的场所，如书店书市、剧场影院、歌厅舞厅、录像放映厅等。广义的文化市场泛指文化商品交换活动的总和。作为整个商品市场的一个特殊领域，它既要求按一般市场的价值规律运作，又要遵循国家有关的文化政策与法规。文化市场应以社会效益为主，力求社会效益与经济效益的平衡。文化市场在文化生产与消费者之间发挥着中介作用。

文学生产与文学消费经历了一个不断演进发展的历史过程。在古代，文学创作人员大都有自己熟悉的固定的消费对象。自近代社会以来，随着物质生产方式的变化，文化产品的生产方式也相应地发生了变化。最为明显的就是文化工业的出现和文化流通市场的形成。这种情况，使文学的生产与消费像一般产品的生产与消费一样，必须经由商品流通这个中介环节才能实现，文学生产者与文学消费者发生了某种分离。文学生产者与文学消费者之间的联系要借助于文化市场来实现。

由于文化市场是联结文学生产与文学消费的中介，因而对文学生产和文学消费均有重大影响。这种影响最重要的标志是价值规律介入了文学活动领域，使文学作品具有了商品属性，从而给文学的生产和消费带来了双重效应：一方面刺激了文学创新的加速，促进了文学生产力的发展和文学事业的繁荣，满足了文学消费者多方面的精神需求。健康的文化市场对繁荣文艺具有积极的功能，它会大大促进文学生产与文学消费之间的联系，它意味着艺术生产者要树立市场观念和读者观念，按文化市场的需求来安排生产，它将激发艺术家的创造潜能，有助于艺术生产力的大解放，它使艺术资源得到合理配置，促进艺术的多元化，人民大众的审美需求因而可以得到多方面的满足。此外，文化市场的竞争机制还会推动艺术家对文艺观念和写作方法的探索，促进文学生产的繁荣与发展。总之，文化市场和文学消费对文艺发展是有一定的积极意义的。但也可能引起某些方面的负面影响，如文化消费主义至上，一些迎合消费者的低级趣味的文学作品在文化市场十分畅销。

由于文学生产是一种特殊的精神消费，即艺术生产，而且文学消费既是一般商品消费，又是特殊的精神产品消费，因此造成了文学产品及其消费具有商业（交换）价值与审美价值、经济效益与社会效益等二重性，并且这二重性既是互补的，又是常常冲突的。在我国社会主义文化市场中，作为文学生产者的作家，应该有高度的社会责任感，应该创作出思想内容健康的与艺术性很强的一流的作品，传播到文学消费者手中。同时政府要建立健全与文化市场有关的法律法规，辅以必要的行政干预和舆论引导，从而尽可能的充分发挥文学消费的积极作用，克服其消极影响。

4. 恩格斯《德国的民间故事书》一文里曾论述到："民间故事书的使命是使一个农民作完艰苦的日间劳动，在晚上拖着疲乏的身子回来的时候，得到快乐、振奋和慰藉，使他忘却自己的劳累，把他的硗瘠田地变成馥郁的花园……是一个手工业者的作坊和一

个疲惫不堪的学徒寒伧的楼顶小屋变成一个诗的世界和黄金的宫殿，而把他的矫健情人形容成美丽的公主。”试就恩格斯的这一论述结合具体作品谈谈你对文学消费的精神品性的理解。

文学消费是一种特殊的商品消费，即它是一种特殊的精神产品消费，具有一般商品消费与精神享受以及意识形态再生产的二重性质，并主张必须维护文学产品的认识价值和审美价值。

文学消费之所以具有精神品性，不完全等同于一般商品消费，其理由在于：

首先，一般物质产品主要满足人们的物质生活需要，而文学产品作为一种特殊的精神产品，主要满足人们的精神生活需要。

其次，一般物质商品的交换价值是严格依据等价交换的原则进行的，而文学消费者所支付的货币往往只能与凝聚在文学产品的物质化生产过程中的劳动消耗相等价，而与其中寓含的作家的创造性劳动难以等价，后者的独特价值则往往难以作定量评估，尤其是伟大的文学作品常常是独创的不可重复的。

再次，一般物质商品的消费是一种纯粹的价值耗损，而文学产品的消费具有超时空性，伟大的经典文学名著甚至具有价值增值性。

最后，一般商品消费是名副其实的消费，而文学产品的消费不仅仅是一种商品消费，更是一种文化信息的传播与接受，并且往往具有再创造的性质，它要求消费者本人的积极参与。

正因为文学消费既是一般商品消费，又是特殊的精神产品消费，因此造成了文学产品及其消费具有商业（交换）价值与审美价值、价值规律与艺术规律、经济效益与社会效益等二重性，并且这二重性既是互补的，又是常常冲突的。在我国社会主义文化市场中，尤其要体现后者的主导性。

文学消费的意识形态性与政治理论宣传或哲学伦理思辨是不同的，它不是以概念形式的意识形态观念直接灌输给消费者，而是寓思想观念于艺术形式的结构和艺术娱乐的效果之中，往往是以潜移默化的形式影响或更新消费者的艺术感受力，进而影响其对整个世界的感受力。

5. 举例论述接受活动在整个文学活动中的地位与意义。

（1）接受在文学活动中处于中介地位。

第一，文学接受是文学活动系统中一个不可或缺的环节，文学作品只有通过接受环节才能进入社会，创作因此才有了意义。

第二，接受活动以再创造的方式对文学生产的参与，直接规定了文学作品审美价值的实现和社会功能的发挥，从而形成了在审美活动层面上的文学接受与文学创作之间的互动关系。

（2）接受活动的意义。

第一，文学接受是文本意义得到激活、衍生的具体手段。

文学作品的意义或价值的实现不能脱离它和主体的关系；当文学作品孤立存在时，它只能是一件人工制品，其价值和功能此刻都处于潜藏状态。文学作品的潜在意义不能自己释放出来，而是有待于读者的阅读。由于文学文本是由语言符号构成的，不具有其他艺术文本的直观性，因此只有通过文学接受活动才能使文本意义得以激活、得以衍生。

文学文本的意义不仅通过接受得到了显现，而且还在接受过程中衍生了。正是接受活动对文本意义的衍生，形成了文学独具的魅力。

第二，接受对文学创作具有制约和推动作用。

虽然没有文学创作，就没有文学接受，但没有文学接受文学作品就无法实现真正意义上的完成。文学接受对文学创作的作用主要体现在两个方面：首先是作家创作的文学文本，只有通过接受才能实现其作为文学作品的审美价值，成为具有现实意义的文学作品。其次接受的阅读需要为创作提供动机。读者的阅读需要反映社会的审美趋向和趣味，从而成为推动、刺激甚至引导文学创作的重要因素，促使作家反省自己的创作，调整自己的方向，更新自己的创作手法和艺术风格。

第三，接受决定着文学功能的实现程度。

文学具有多方面的功能，比如认识功能、教育功能、娱乐功能、补偿功能、审美功能等等。文学究竟能够实现什么样的社会功能，实际上是通过接受活动实现的，读者的接受方式、动机及其对文学作品的理解，直接决定着文学社会功能实现的方向和程度。文学接受者的不同需要规定着文学从哪些方面实现其功能，而接受者自身的文学素养，他所处的社会文化环境，对文学有可能发挥什么样的功能，以及在多大程度上实现这种功能，都起着极其重要的作用。

6. 举例论述文学的多种功能。

文学的本质在很大程度上取决于文学的功能。文学艺术在社会生活中的作用是多方面的，在中外文学理论史上人们对此早就有所认识，这说明对于文学艺术的功能不能作简单化的理解。

一般说来，文学的功能主要有以下几种：

(1) 认识功能。

人们通过阅读文学作品，往往可以了解到各个时代的社会生活风貌，获得丰富的历史知识、社会知识和人生经验，提高观察生活、熟悉生活、认识人、理解人的能力，这就是文学的认识功能。

文学是运用想象、虚构，通过情感的凝聚和转换，用艺术形象来描写生活现象、揭示生活底蕴，因此它对于现实生活的理解和把握与其他社会科学仍有重大的区别，文学的认识作用最终要融化于审美作用之中，同时也为文学的审美特征所制约。文学通过想象、直觉和灵感的作用，能够填补生活逻辑之链中的缺环，能够省略繁复的逻辑推论过程而一步到达结论，能够独具慧眼地发现那些凭正常思维难以看到的捷径，从而在文学中所获得的认识有时恰恰比科学研究更具超前性。

(2) 教育功能。

文学作品总是要寄寓作家的理想、愿望和追求，总是要显示作家的态度和倾向，总是要表达作家的判断和评价，也就是说，其中总是包含着一定的哲学、道德、宗教、政治等价值观念和价值评判的内容，而且作家也总是希望通过作品中的艺术形象将这种价值观念和价值评判的内容传达给读者，用这种价值体系去影响读者，以期读者在价值观念上达到与自己的认同，这就使得文学总是具有一定的教育功能。然而文学的教育功能也可以根据性质、强度和形式的差别而区分出不同的层面，在文学社会功能的谱系中排成一个序列，这就是宣传功能、启迪功能和陶冶功能。

（3）审美功能。

任何文艺作品除了表达作者对于社会生活的认识和理解、显示作者对于社会生活的态度和倾向之外，它还要确立一定的审美理想，即以审美情感为核心而使审美要求达到系统化、体系化，在此基础上形成一定的原则和标准，这种审美理想往往能够对于人们的审美趣味、审美要求、审美观念、审美能力产生有力的感召和塑造作用。这就是文学的审美功能。

文学的审美功能首先是通过语言实现的，形象、生动、富于表现力的文学语言在培养读者的审美能力方面意义尤其重大。除此之外，文学的题材内容、情感意蕴、风格特色、格调趣味以及其他形式技巧等都不乏美学规范的意义，对于培养和提高人们的审美感受力、审美鉴赏力和审美创造力都将起到不可低估的积极作用。

（4）娱乐功能。

文学的娱乐功能主要表现在文学使人们获得赏心悦目的快感和愉情悦性的享受。包括文艺欣赏在内的审美活动带有非功利性和非现实性，使人们能够暂时摆脱实际生活状况和物质条件的束缚，在超现实的境界中得到一种自由自在的精神享受，因而文艺欣赏成为人们娱乐的重要方式。

第十五章 文学接受过程

【历年真题】

一、名词解释

1. 期待视野（2009 年陕西师范大学考题、2006 年华中师范大学考题）
2. 形象期待（2007 年兰州大学考题）
3. 接受动机（2007 年华中科技大学考题）
4. 隐含的读者（2007 年北京师范大学考题、2007 年扬州大学考题）
5. 正误（2006 年江西财经大学考题）
6. 共鸣（2007 年兰州大学考题）
7. 文学的净化（2006 华中科技大学考题）
8. 召唤结构（2002 年华中师范大学考题）

二、简答题

1. 读者的阅读期待视野是怎样形成的？（2006 年曲阜师范大学考题）
2. 简述期待视野的基本内容（2005 北京师范大学考题）
3. 何谓接受心境？（2006 年山东师范大学考题）
4. 为什么文学语言中需要填空和对话？（2005 年山东师范大学考题）
5. 伊瑟尔在谈到文学接受时说："虽然作品文本的每一个词，每一个句子在各时代并无变化，但人们发现的意义却不断变化着。"作品的意义为什么会不断变化？（2004 年华中师范大学考题）
6. 为什么说文学文本是一个召唤结构？（2007 年山东师范大学考题）

三、论述题

1. 什么是"期待视野"？请解释期待视野在文学鉴赏中的作用（2009 年上海师范大学考题）
2. 结合具体事例谈文学接受中的共鸣（2003 年北京师范大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 期待视野

"期待视野"（expectationhorizon）这一术语，最早见之于英国科学哲学家卡尔·波

普尔与德国知识社会学家卡尔·曼海姆等人的有关著述，指的主要是人们在认识事物、分析问题时预有的知识储备、期待目标、理论框架等等。之后，德国接受美学代表人物姚斯把这一术语运用到其文学中，并认为接受视野是指在文学阅读之先，以及在阅读过程中，作为接受主体的读者，往往会有一个既成的心理图式。如由人生经历、生活实践和文化教养等因素形成的知识构架、审美趣味、情感倾向、人生追求、道德信仰、政治态度等；由社会生活中文学艺术因素的熏陶或已有的艺术欣赏活动积累而成的艺术偏好、艺术标准等；由性别、年龄、体质等生理因素导致的精神趋向与心理欲求等。由此而形成的能够影响读者对文学作品的阅读与理解的这类心理图式，即谓阅读经验期待视野，或简称期待视野。也就是说“期待视野”是接受者以往鉴赏中获得并积淀下来的对艺术作品艺术特色和审美价值的认识理解。接受者的“期待视野”不是一成不变的。每一次新的艺术鉴赏实践，都要受到原有的“期待视野”的制约，然而同时又都在修正拓宽着“期待视野”。因为任何一部优秀的艺术作品都具有审美创造的个性和新意，都会为接受者提供新的不同以往的审美经验。在具体的文学阅读过程中，期待视野主要呈现为文体期待、形象期待和意蕴期待这样三个层次。文体期待即读者由文学作品的某种类型或形式特征而引发的期待指向；形象期待是读者由于作品中的某种特定形象而引发的期待指向；意蕴期待即读者对作品的较为深层的审美意味、情感境界、人生态度、思想倾向等方面的期待。

2. 形象期待

形象期待即读者由于作品中的某种特定形象而引发的期待指向。这种指向，意味着读者希望从初次接触到的形象和情景中，看到某种符合人物性格特征或符合某种特定情绪的氛围的展示与渲染。在文学阅读之先，以及在阅读过程中，作为接受主体的读者，往往会有一个既成的心理图式。如由人生经历、生活实践和文化教养等因素形成的知识构架、审美趣味、情感倾向、人生追求、道德信仰、政治态度等；由社会生活中文学艺术因素的熏陶或已有的艺术欣赏活动积累而成的艺术偏好、艺术标准等；由性别、年龄、体质等生理因素导致的精神趋向与心理欲求等。由此而形成的能够影响读者对文学作品的阅读与理解的这类心理图式，即谓阅读经验期待视野，或简称期待视野。在具体的文学阅读过程中，期待视野主要呈现为文体期待、形象期待和意蕴期待这样三个层次。文体期待即读者由文学作品的某种类型或形式特征而引发的期待指向；形象期待是读者由于作品中的某种特定形象而引发的期待指向；意蕴期待即读者对作品的较为深层的审美意味、情感境界、人生态度、思想倾向等方面的期待。

3. 接受动机

文学接受的主要动机有审美动机、求知动机、受教动机、批评动机、借鉴动机。审美动机，即人们寻常所说的怡情悦性的娱乐动机；求知动机，即人们力图通过文学作品，发现历史的规律、社会的本质，熟悉人类的某种生活状态，了解有关知识的动机；受教动机，即人们力图通过作品中的故事情节、人物形象、思想感情，得到人生启迪、道德化育、精神鼓舞的动机；批评动机，即为了从事文学研究、文学批评而接受的动机；借鉴动机，即为了模仿借鉴他人的艺术技巧，提高自己的创作质量，而积极投身阅读的。

4. 隐含的读者

所谓“隐含的读者”，是相对于“现实读者”而言的，指作家在创作过程中预想的能

够按自己的创作动机，理解作品内涵，把本文的可能性予以具体实现的读者。其形成主要有以下三个方面的原因：第一，作者的创作动机决定了本文中隐含的读者的存在；第二，作家赋予本文的思想内涵决定了隐含的读者的存在；第三，作家的选材及文体特点决定了本文中隐含的读者的存在。从作者的期盼心理来看，“隐含的读者”，也就是作者希望自己的作品问世之后，能够遇到的知音。在不同意识形态、不同艺术观念、不同文体的作家作品中，往往会“隐含”着不同类型的“读者”。鲁迅当年的小说创作，是要在沉寂的年代里发出反抗现实的“呐喊”，因此，他所期待的读者就是在“寂寞里奔驰的猛士”。它是起源于德国接受美学家伊瑟尔理论中的一个重要概念，他认为，文学接受过程，就是“隐含的读者”积极参与创造的过程。朱立元先生认为，伊瑟尔“隐含的读者”这一概念，只注意了读者与文学本文之间的关系，割裂了读者与作家创作之间的关系，因此，代之以“潜在的读者”更为科学。所谓“潜在的读者”，是相对于现实的读者而言的。现实的读者是那些生活在一定时代、环境中形形色色实实在在地阅读着各种文学作品的个人和群体（读者和读者群）。潜在的读者则不同了，“他”是活在作家心中时时缠绕并干预、参与作家创作的读者。可以说，潜在的读者是作家想象出来的他未来作品的可能的读者。

5. 正误

文学接受过程中常常出现“误解”，或曰“误读”，具体包括“正误”与“反误”两种情况。“正误”是指对作品的误读。指读者的理解虽然与作者的创作本意有所牴牾，但作品本身，客观上却显示了读者理解的内涵，从而使得这种“误解”看上去又切合作品实际，令人信服。“正误”由于合乎“再创造”的文学接受规律，因而是可取的。如《红楼梦》自问世以来，对曹雪芹的创作意旨与作品的内在意蕴，众说纷纭，见解各异。脂砚斋认为，《红楼梦》的总纲是“色空”、“梦幻”，作者写的是自己内心的悲愁与苦闷；王希廉（护花主人）认为，是一部感叹家世盛衰之作；张新之（太平闲人）认为，“通部《红楼》，止左氏一言概之曰：‘讥失教也！’”王国维则借助叔本华“生活即欲望，人生即痛苦”的意志论哲学，认为“《红楼梦》一书，与一切喜剧相反，彻头彻尾之悲剧也”，表现了作者迥然不同于中国人的乐天精神与“始于悲者终于欢、始于离者终于合、始于困者终于亨”的“大团圆”艺术趣味；美国普林斯顿大学教授余英时认为，《红楼梦》描写了两个世界，一个是以情为重的大观园之内的世界，一个是礼教统治的大观园之外的世界；冯其庸先生认为，《红楼梦》反映了资本主义萌芽阶段的一种新思想，带有反封建的色彩，贾宝玉、林黛玉是一种带有新的意义的新人的萌芽。由于无法判定这些见解是否合于曹雪芹的本意，故而很大程度上可归之为“误解”。但因大致上或在某一方面合乎《红楼梦》这部小说的客观实际，有一定可信性，且有利于丰富读者对作品内容的理解，因此，即可视为应予肯定的“正误”。

6. 共鸣

共鸣，原是物理学方面的一个术语，指的是在不同物体之间，由声波作用引起的一种共振现象。在文学理论中，则通常是指在文学接受过程中出现的这样两种情况：一是读者为作品中的思想情感、理想愿望及人物的命运遭际所深深打动，从而形成的一种强烈的心理感应状态；二是指不同时代、不同民族、不同身份的读者，在阅读同一作品时，产生大致相同或相近的情绪激动和审美感受的现象。

第一种“共鸣”现象的产生，主要有两个条件：一是作品中有着精警独到的人生体悟，深刻丰富的社会感知，且在人物刻画、心理描写、情感抒发、意蕴表达等方面，达到了高妙的艺术境界，具有强烈的艺术感染力，能够深深地吸引读者。二是读者心灵与作者心灵的相通，即在读者的阅读期待视野中，应有与作品中的内涵相同、相近或相似的思想观念、情感体验与意志愿望等。只有如此，才能使读者在阅读过程中，产生感同身受的心灵震动与情感交流，从而形成共鸣。

第二种“共鸣”现象产生的原因是：在人类的社会生活中，不同时代、不同民族、不同身份的读者之间，也往往存在着许多相通的政治、道德、审美情感与观念区域。所以，诸如唐诗宋词、《红楼梦》、荷马史诗、莎士比亚的戏剧等中外历史上的许多优秀文学作品，才受到了历代无数读者的共同喜爱。马克思曾经盛赞希腊神话有着“永久的魅力”，表现出人类历史上的童年时代某些“发展得最完美的地方”，显然，正是由于各个不同时代、不同国度的人们存在着对于人类童年某些“发展得最完美的地方”喜爱的共同感情，才使其在后世的无数读者中时常引起共鸣。

7. *文学的净化*

“净化”一语，源于亚里士多德的《政治学》与《诗学》。在《诗学》中，亚里士多德认为悲剧的作用在于“激起哀怜和恐惧，从而导致这些情感的净化”。按亚里士多德的意思，净化是文艺作品产生作用的重要方式。

在西方，自文艺复兴以来，许多学者对“卡塔西斯”提出了各种不同的解释，主要有两大类：一是具有宗教含义的“净化说”（即“净罪”之意），二是医学意义的“宣泄说”。持“净化说”的人又有三派：一是认为悲剧的作用在于净化怜悯与恐惧中痛苦的坏因素，使心理恢复健康；二是净化怜悯与恐惧中的利己因素，生成纯粹的利他情感；三是净化剧中人物的罪孽，如令观众感到人物的凶杀行为出于无心，因此凶手可告无罪。持“宣泄说”的人亦有三派，一是认为悲剧的作用是以毒攻毒，即以悲剧内容来消解人的恐惧与怜悯的病态情感；二是借助悲剧，宣泄人们的恐惧与怜悯情感，使情感趋于平静；三是通过悲剧重复激发恐惧与怜悯之情，以减轻这两种情感的力量，以保持心理的平静。

我们以前人的相关论述为基础，同时充分联系各类文学艺术功能的实际，采用了“净化”说。我们认为：“净化”是读者在阅读文学作品时，继共鸣之后不由自主地达到的一种调节精神、排遣情绪、去除杂念和提升人格的状态。它是文学作品审美价值得以实现的另一个重要标志。具体表现在两个方面：一是借助作品，读者能够进入某种虚幻的艺术境界，暂时忘却世俗的困扰与人生的烦恼，而得以维持心灵的平衡；二是由于作品中某种情感力量的震撼，读者的某些情绪可以得到宣泄，心态可以得到纯化，人格可以得到提升。也就是说，“净化”，实际上正是文学艺术最为本质的审美功能的体现。

8. *召唤结构*

由不确定性和空白构成的、能召唤读者参与的文学文本的结构机制。不确定性和空白的存在决不是文学文本的缺陷，而是召唤和推动读者参与的最基本的条件。

二、简答题

1. *读者的阅读期待视野是怎样形成的？*

阅读期待视野是指接受者由先在的人生经验和审美经验转化而来的关于艺术作品形

式和内容的定向性心理结构图式。是读者原先各种经验、趣味、素养、理想等综合形成的对文学作品的欣赏水平与接受要求在具体阅读中的表现。是文学接受活动的基础。它是审美期待的心理基础，是德国接受美学的代表人物之一尧斯提出的。期待视野大体上包括三个层次：文体期待、意象期待、意蕴期待。这三个层次与艺术作品的三个层次是相对应的。简单地说，在文学阅读之先，以及在阅读过程中，作为接受主体的读者，往往会有一个既成的心理图式。如由人生经历、生活实践和文化教养等因素形成的知识构架、审美趣味、情感倾向、人生追求、道德信仰、政治态度等；由社会生活中文学艺术因素的熏陶或已有的艺术欣赏活动积累而成的艺术偏好、艺术标准等；由性别、年龄、体质等生理因素导致的精神趋向与心理欲求等。由此而形成的能够影响读者对文学作品的阅读与理解的这类心理图式，即谓阅读经验期待视野，或简称期待视野。在具体的文学阅读过程中，期待视野主要呈现为文体期待、形象期待和意蕴期待这样三个层次。文体期待即读者由文学作品的某种类型或形式特征而引发的期待指向；形象期待是读者由于作品中的某种特定形象而引发的期待指向；意蕴期待即读者对作品的较为深层的审美意味、情感境界、人生态度、思想倾向等方面的期待。

2. 简述期待视野的基本内容。

在文学阅读之先及阅读过程中，作为接受主体的读者，基于个人与社会的复杂原因，心理上往往会有既成的思维指向与观念结构。读者的这种据以阅读文本的既成心理图式，叫作阅读经验期待视野，简称期待视野（expectationhorizon)。

在具体的文学阅读活动中，这种期待视野主要呈现为文体期待、形象期待与意蕴期待这样三个层次。文体期待即读者由文学作品的某种类型或形式特征而引发的期待指向。这种指向，意味着读者希望看到某种文体所可能具有的那种艺术韵调和魅力。形象期待是读者由于作品中的某种特定形象而引发的期待指向。这种指向，意味着读者希望从初次接触到的形象和情景中，看到某种符合人物特征或符合某种特定情绪的氛围的展示和渲染。意蕴期待即读者对作品的较为深层的审美意味、情感境界、人生态度、思想倾向等方面的期待。

阅读经验期待视野的形成，主要与以下几方面因素有关。首先是由生活实践和文化教养形成的世界观与人生观，即读者在长期的社会生活中形成的审美趣味、情感倾向、人生追求、政治态度等等；其次是一定的文学艺术素养，即读者对各种文艺体裁、文艺发展史、文艺发展现状、文艺自身的技巧、手法、创作规律、艺术特征的熟悉和了解。第三是特定的生理机制。即读者的性别、年龄、气质类型等生理特征，所有这些，也会影响读者的期待视野。

按其接受主体的状况划分，可分为个人性期待视野与集体性期待视野两类。前者是指一般的个体性读者阅读某一具体作品过程中所拥有的期待视野；后者是指由众多读者的个人期待视野累积而形成的具有某种共同性的社会性期待视野，在文学的阅读接受过程中，这种社会性期待视野主要是通过那些专门从事研究和批评的特殊读者体现出来的。

3. 何谓接受心境？

在现实生活中，人们总是处于一定的情绪状态中。在文学阅读活动开始时，这种生活中的情绪状态不可能截然中断，必然会伴随读者进入阅读过程，影响阅读效果。读者的这种影响阅读的情绪状态，就叫接受心境。接受心境对阅读效果有明显的影响。当读

者处于欣悦的情绪状态时，一部平常之作，也有可能引起读者浓厚的阅读兴趣，得到惬意的审美享受；当读者处于抑郁的心理状态时，即使面对的是一部优秀作品，也有可能因心烦意乱而难以进入艺术境界，难以真正体味到其中的奥妙。总之，面对同一部文学作品，读者在不同的接受心境中，可能得到显著不同的阅读效果。

4. 为什么文学语言中需要填空和对话？

“填空”是指读者对文学作品未尽内容的想象补充，“对话”是指读者基于自己的理解与作品本文内涵之间的交流，文学接受之所以需要“填空”、“对话”，主要是由文学本文的特征决定的。第一，与其他艺术门类不同，文学本文是抽象性文字符号的系列组合，这些符号，只有经由读者的理解、想象、体验，才能还原为可以构成审美的形象；第二，文学本文使用的主要是不确定的描述性语言，隐含着无数“空白”，必须经由读者自己去“填空”、“对话”，才能把握；第三，优秀文学作品的基本特征是“言有尽而意无穷”，因此，文学本文形象中的丰富内涵，也必须经由读者自己的主动创造，才能理解，才能充分实现。

5. 伊瑟尔在谈到文学接受时说：“虽然作品文本的每一个词，每一个句子在各时代并无变化，但人们发现的意义却不断变化着。”作品的意义为什么会不断变化？

文学鉴赏决不是对作品的消极、被动的接受，而是一种积极主动的再创造。作家生产作品要创造，读者鉴赏作品也要创造；由于读者的创造是建立在作家创造的基础之上的，因此就称为再创造。读者的再创造贯穿于文学鉴赏的全过程。它有两个方面的突出表现：一是对作品形象的补充与丰富，二是对作品意义的发现与增添。伊瑟尔的这句话所说的就是第二个方面的突出表现。文学作品总是包含着一定的意义，但其意义是隐含在文学形象之中的，并不向读者直接呈现；而且其意义往往是多重的、模糊的、不确定的，很难用简单的、明确的语言来概括，文学的表意特点决定了在文学鉴赏活动中，意义必须靠读者自己去思索，去发现，去开掘，去领会，否则，作品对读者就没有什么意义可言。文学作品的意义并不是由作品单方面决定的，读者也是参与意义生成的积极的、不可缺少的力量。

伊瑟尔的这句话充分地说明了，文学作品不但只有经过阅读才能获得生命力，其意义也只有在此过程中才会产生。意义是作品与读者相互作用的产物，而不是隐藏在作品之中、等待批评家去发现的客观先验物。正因为读者也参与了意义的创造，所以，作品的意义并不是一个恒量，而是一个变量，它始终是因人而异的，所谓仁者见仁，智者见智，要想定于一尊，求得一个唯一的解是不可能的。读者的每一次鉴赏活动都是对作品意义的一种发现，一种创造，一种增添，文学作品便是在读者的不断的再创造中一次又一次地以新的面貌呈现，接触的作品对人也就具有似乎永远也说不尽的意义。由此可见，读者的再创造并不是特殊情况下的权宜之计，而是任何文学鉴赏活动都不可缺少的。

6. 为什么说文学文本是一个召唤结构？

文学文本的召唤结构，指文本具有一种召唤读者阅读的结构机制。文学文本结构的召唤性，指从文本角度来看，文本本身提供的再创造的可能性和限度，是对读者的一种召唤和等待，召唤读者在其可能范围内充分发挥再创造的才能。召唤结构是由德国著名接受美学家沃尔夫冈·伊瑟尔提出来的。他认为，“作品的意义不确定性和意义空白促使读者去寻找作品的意义，从而赋予他参与作品意义构成的权利”。这种由意义不确定与空

白构成的就是“召唤结构”，它召唤读者把文学作品中包含的不确定点或空白与自己的经验及对世界的想象联系起来，这样，有限的文本便有了意义生成的无限可能性，文本的空白召唤、激发读者进行想象和填充作品潜在的审美价值的实现，是吸引和激发读者想象来完成文本、形成作品的一种动力因素。按照伊瑟尔的观点，文学作品存在着意义空白和不确定性，各语义单位之间存在着连接的“空缺”，及对读者习惯视界的否定会引起心理上的“空白”，所有这些组成文学作品的否定性结构，成为激发、诱导读者进行创造性填补和想象性连接的基本驱动力，这就是文学作品召唤性的含义，亦即文学文本的召唤性含义。

（1）文学作品的文本包含着许多“不确定点”和“空白”。不确定点和空白处构成了文学作品文本的基本结构，这就是伊瑟尔所谓的“文本的召唤结构”。

（2）文学作品的文本由于不确定性和空白的存在而产生一种“张力”。鲁道夫·阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中，阐释了这一概念：“如果说张力是物体内部垂直于两相邻部分的接触面上的相互牵引力的话，那么艺术作品的内部结构中，恰恰就存在着这种相互牵引的力”。阅读过程在很大程度上是填补文本中不确定性和空白的过程。这个过程就是读者具体化的过程。

（3）那么文本结构空白又如何“唤起意义”的呢？伊瑟尔是这样说明的：读者在理解作品意义过程中，接触到各个片断，空白使片断联结起来。各个空白向一个焦点集中，并相互投射。这样，读者的游离视角就确立了一个视觉参照场，而每一个瞬间视觉所注意的片断就变成了专注点。当某一片断成为专注点后，就转入非专注点位置上，原来的位置就为读者占据，成为背景，自然就形成空缺，读者又从空缺位置出来掌握新的片断；于是，非专注点又复成新的专注片断。就这样，“空缺”就成为构建审美对象的重要引导契机。

（4）关于文本的结构，伊瑟尔还提出一个“否定”的概念。他从内容和形式两方面来解释这一概念。在内容方面，他认为多数文学文本具有向读者所生活的社会现实中的政治、思想、伦理、法律等种种现存规范挑战和攻击的功能，也就是说，文学文本常常打破读者头脑中“轴上的动力空白”。读者在开始阅读时往往有着某种为现存社会旧规范所束缚的视界，在阅读中，这种旧视界常被文本打破——即“否定”，这时会产生一种思想上的空白，需要通过进一步阅读获得新的视点，改变旧有的视界，来征服“空白”。在形式方面，否定意味着对“前意向”的冲破。“前意向”是胡塞尔的一个现象学概念。伊瑟尔借用来说明文本结构在召唤着读者的某种期待。读者在文本不断展开的句子阅读中，会因某原先的审美经验而激起某种期待，即期待下文会出现符合其审美经验所熟悉的句子。但是，各种期待几乎从不曾在真的文学文本中得到实现。好的文学文本在唤起读者熟悉的期待的同时，更应“否定”它、打破它，而不是去证实它、实现它。空白与否定共同构成了所谓复迭的“否定性”，这是“文学交流中的基本力量”。

三、论述题

1. 什么是“期待视野”？请解释期待视野在文学鉴赏中的作用。

在文学阅读之先及阅读过程中，作为接受主体的读者，基于个人与社会的复杂原因，心理上往往会有既成的思维指向与观念结构。读者的这种据以阅读文本的既成心理图式，叫作阅读经验期待视野，简称期待视野。在具体的文学阅读活动中，这种期待视野主要

呈现为文体期待、形象期待与意蕴期待这样三个层次。

（1）文体期待。文体期待即读者由文学作品的某种类型或形式特征而引发的期待指向。这种指向，意味着读者希望看到某种文体所可能具有的那种艺术韵调和魅力。

（2）形象期待。形象期待是读者由于作品中的某种特定形象而引发的期待指向。这种指向，意味着读者希望从初次接触到的形象和情景中，看到某种符合人物性格特征或特定情绪的氛围的展示与渲染。

（3）意蕴期待。意蕴期待即读者对作品的较为深层的审美意味、情感境界、人生态度、思想倾向等方面的期待。

2. 结合具体事例谈文学接受中的共鸣。

共鸣，原是物理学方面的一个术语，指的是在不同物体之间，由声波作用引起的一种共振现象。在文学理论中，则通常是指在文学接受过程中出现的这样两种情况：一是读者为作品中的思想情感、理想愿望及人物的命运遭际所深深打动，从而形成的一种强烈的心理感应状态；二是指不同时代、不同民族、不同身份的读者，在阅读同一作品时，产生大致相同或相近的情绪激动和审美感受的现象。

第一种“共鸣”现象的产生，主要有两个条件：一是作品中有着精警独到的人生体悟，深刻丰富的社会感知，且在人物刻画、心理描写、情感抒发、意蕴表达等方面，达到了高妙的艺术境界，具有强烈的艺术感染力，能够深深地吸引读者。二是读者心灵与作者心灵的相通，即在读者的阅读期待视野中，应有与作品中的内涵相同、相近或相似的思想观念、情感体验与意志愿望等。只有如此，才能使读者在阅读过程中，产生感同身受的心灵震动与情感交流，从而形成共鸣。高尔基曾经这样谈阅读福楼拜的短篇小说《一颗纯朴的心》的感受：“黄昏时分，我坐在杂物室的屋顶上，我爬到那里去是为了避开那些节日的兴高采烈的人。我完全被这篇小说迷住了，好像聋了和瞎了一样，——我面前的喧嚣的春天的节日，被一个最普通的、没有任何功劳也没有任何过失的村妇——一个厨娘的身姿所遮掩了。”高尔基这里所描述的，正是在文学阅读活动中产生的“共鸣”现象。福楼拜在《一颗纯朴的心》中，细致地刻画了一个当仆人的乡间女性的纯朴形象，描绘了她平凡而又惨淡的一生，表现了作家对下层劳动者的深切同情。同样有着丰富的下层劳动者生活体验的高尔基，显然为作品中人物的命运深深打动了，从而产生了感同身受的强烈共鸣。

第二种“共鸣”现象产生的原因是：在人类的社会生活中，不同时代、不同民族、不同身份的读者之间，也往往存在着许多相通的政治、道德、审美情感与观念区域。所以，诸如唐诗宋词、《红楼梦》、荷马史诗、莎士比亚的戏剧等中外历史上的许多优秀文学作品，才受到了历代无数读者的共同喜爱。马克思曾经盛赞希腊神话有着“永久的魅力”，表现出人类历史上的童年时代某些“发展得最完美的地方”，显然，正是由于各个不同时代、不同国度的人们存在着对于人类童年某些“发展得最完美的地方”喜爱的共同感情，才使其在后世的无数读者中时常引起共鸣。福楼拜的小说《一颗纯朴的心》，不仅打动了当年的高尔基，作为当今的中国读者，当我们阅读这篇作品的时候，也会深深为之感动。在中外文学史上，许多优秀作品，之所以具有久远的生命力，就是因为它们在不同的时代，唤起了许多不同读者的共鸣。

“共鸣”，是文学作品发挥社会作用、实现自身价值的重要条件。从一定意义上说，

没有了“共鸣”，文学活动也就失去了意义。历史上的许多文学名著，也正是赖依“共鸣”，才得以流传不朽的。因此，人类的文学活动，不论怎样的探索创新，不论在什么历史条件下，从内在精神与情感方面打动读者，都将是毋庸置疑的基本原则。

是否引起读者的共鸣以及引起读者共鸣的范围，无疑是评价文学作品价值高低的重要参考，但具体情况又比较复杂。有的作品，包括诸如福克纳的《喧嚣与骚动》、乔伊斯的《尤利西斯》这样的经典性名著，虽然有着很高的思想艺术成就，但由于读者自身文化素质、艺术修养局限所造成的接受障碍，致使这类作品往往很难在更大范围的读者中产生共鸣。此外，从文学史上来看，虽然许多优秀的文学作品，都能引起读者的共鸣，但却不能反过来认为，凡引起共鸣的就一定是好作品。比如有些作品，由于大胆敏锐地切中了时弊，可能在社会上引起了一定轰动，引起了强烈“共鸣”，但因艺术的粗糙，或意蕴的肤浅，则往往难以具有久远的艺术生命力，只能是过眼烟云。也有的作品，之所以在某些人那儿引起了“共鸣”，主要是因其中内容迎合了这些人的偏见甚或低级趣味。因此，“共鸣”的强弱有无，虽然意味着作品受欢迎的程度，但却不能简单化地将其视为评价作品的尺度。对于“共鸣”现象与作品价值之间的关系，还应进行具体的科学分析。

第十六章　文学批评

【历年真题】

一、名词解释

1. 文学鉴赏和文学批评（2000 年华中师范大学考题）

2. 文学理论与文学批评（2003 年华中师范大学考题）

3. 文学批评（2007 年湖南师范大学考题、2005 年陕西师范大学考题、2004 年华中师范大学考题）

4. 文化批评（2006 年华中科技大学考题）

5. 心理学批评（2007 年华中科技大学考题、2004 年东北师范大学考题）

6. 语言批评（2008 年兰州大学考题）

二、简答题

1. 文学批评具有哪些意义或功能?（2007 年华中师范大学考题）

2. 简述审美批评的主要特点。（2008 年湖南大学考题）

3. 新批评产生的原因？理论家？及其实践？主要理论？对今天的借鉴意义，影响？（2003 年北京师范大学考题）

4. 批评家除了应具有良好的艺术素质外，为什么还应该具有严谨的学术素质？（2000 年华中师范大学考题）

三、论述题

1. 举例论述批评方法和文学观念的关系。（2001 年华中师范大学考题）

2. 文学批评的作用是什么?（2005 年山东师范大学考题）

3. 当代俄国学者鲍列夫在《美学》一书中指出："文学批评具有双重本质：从它的某些功能、特点和手段来看，它是文学；而从另一些功能、特点和手段来看，它是科学。"你对这段话如何理解?（2009 年上海师范大学考题）

4. 语言（学）批评的含义、历史和评价（2006 华中科技大学考题）

5. 关于诗歌有这么几种说法：

A. "子曰：《诗三百》，一言以蔽之，曰：思无邪"。（《论语·为政》）

B. "故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗，先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗"。（《毛诗序》）

C. "盛唐诗人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处莹澈玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷"。（《沧浪诗话·诗辨》）

D. "诗之至处，处在含蓄无垠，思致微渺，其寄托在可言不可言之间，其指归在可

解不可解之会，言在此而意在彼”。（叶燮《原诗》）

请回答下列问题：

（1）上述 A、B 两项体现了一种共同的文学批评形态，通常称作什么？

（2）上述 C、D 两项体现了一种共同的文学批评形态，通常称作什么？

（3）请分别论述上述文学批评形态的主要特点。（2006 年湖南大学考题）

6. 综述历史上出现的几种文学批评形态。（2007 年兰州大学考题）

7. 以文学史为例，分析社会心理对文学活动的影响，并谈谈你是怎样认识文学和社会心理之间的关系。（2007 年华中师范大学考题）

醒人们，文学创作既要注意满足社会心理的需要，又不能让文学只是停留在被动

8. 恩格斯说：“每一种新的进步都必须表现为对某一种神圣事物的亵渎，表现为对陈旧的、日渐衰亡的，但为习惯崇奉的秩序的叛逆。”结合恩格斯的话谈文学与道德的关系。（2008 年华中师范大学考题）

9. 文学批评思想标准与艺术标准的内涵是什么？（2008 年山东师范大学考题）

10. 谈谈你对文学批评的思想标准与艺术标准的认识。（2005 年江西财经大学考题）

【参考答案】

一、名词解释

1. 文学鉴赏和文学批评

文学欣赏是读者为了满足审美需要，在理解文学作品的基础上，通过想象、联想、情感、思维、再创造等心理活动，以构成审美意象，获取美感愉悦的精神活动。而文学批评是以文学鉴赏为基础，以一定的文学理论和相关的人文科学理论为指导，对各种文学现象和文学作品进行分析、研究和评价的科学认识活动。

文学鉴赏主要还是感性活动，是以自己的趣味的满足为目的的接受活动，运用的思维形式主要是形象思维。文学欣赏是文学批评的基础和前提。文学批评是文学欣赏的进一步深化它必须在文学欣赏的基础上对文学作品作出理性的分析、评价和判断，它更强调客观性、公正性。文学批评以对文学作品的理性认识为主，其思维形式主要是抽象思维，并上升到理论、科学层面。文学批评从对作品的鉴赏开始，总把文学鉴赏包括在自身的过程之内。

2. 文学理论与文学批评

文学理论：抽象的。文学批评：具体的（针对具体的作家、作品）。文学理论：基础的、非实践的（不可能对文学现象发挥现行作用）。文学批评：实践的（可及时地对文学现象发挥作用。如西方现代小说之父陀斯妥耶夫斯基在发表小说时屡屡受挫，后因别林斯基的推崇才得以顺利出版）。

3. 文学批评

文学批评是对以文学作品为中心兼及一切文学活动和文学现象的理性分析、评价和判断。

首先，以文学作品为中心进行评价，意味着文学批评的主要对象是文学作品，与文

学创造密切相关。这种相关性表现在这样两个突出的方面：第一，文学创造及其作品是批评的前提和目标，创造及其作品的价值是批评的着眼点，因此文学的批评的理论背景和价值取向，对创造及其作品的判断和评价，便具有对作品及其创造进行鉴定和筛选的意义，并通过这种鉴定和筛选力图制约和影响文学创造的发展趋势。这种批评优势以其鲜明的肯定或否定的评价形成某种导向或规范，直接影响着文学创造，从而使某种文学创造也形成优势，兴盛起来。文学创造也促使一定的文学批评的成熟、变化、更新和完善。第二，文学创造作为一种特殊的精神活动，具有个体化创造的特点。文学批评既然以文学作品为主要的评价对象，就必然要从中寻求、发现、总结这种作品的生产经验和创造规律，给予一定的价值判断，从而将个体的文学创造成就上升为一种文学的经验，推动文学创造整体的繁荣和发展。文学创造主要是渗透着理性的感性活动，在本质上是艺术的。而文学批评则是在感性体验基础上的理性活动，在本质上是理性的或科学的。

其次，以文学作品为中心进行评价，又意味着文学批评是在接受文学作品的基础上进行的活动，是接受活动的一种形式或一部分，因而文学批评与文学接受有着内在的深刻关系。这种关系也表现在两个突出的方面：一方面是部分与整体的关系，一方面是层次间的分工协调关系。

从部分和整体的关系而言，文学接受是读者面对文学作品进行阅读并加以填补、创造或被解的种种活动的统称。从文学接受的性质状况来看，总体上可以分为鉴赏性接受、诠释性接受、批评性接受。文学批评不过是读者接受活动的一种形式或接受活动整体的一部分而已。

从层次间的分工协调而言，文学鉴赏与文学批评构成文学接受的不同层次。一般来说，鉴赏性接受是对作品的情感性参与、理解和创造，满足的主要是个体的审美趣味需求，更具审美享受意味，着重实现作品的审美价值；批评性接受是对作品的理性检测和衡定，它要求以一定的理论背景和理论原理为出发点去感受、理解作品并作出尽可能恰当的客观评价，因而更具有科学研究意味，更着眼于实现作品包括审美价值在内的广泛的社会价值。两者的基本关系是：鉴赏是批评的基础，批评则不仅是鉴赏的提高，也是对鉴赏的指导。

最后，文学批评兼及文学活动的各种现象，其中也包括对文学批评自身的评价和判断。这意味着文学批评既是对文学创造的超越，也是对文学接受的超越，它本身就是一门学科或一门科学。

4. 文化批评

文化批评它既不是囿于文学文本或单纯文学的批评，也不是所谓的从“外部”的批评，而是在解读甚至审读文本的前提下“联系”文学外部诸文化现象的批评，尤其是联系权力/文化关系的批评。

它并不是一种如语言批评、社会历史批评等那样成型的批评模式，它的广泛所指性，几乎囊括了一切批评的方法和模式然后又消解了它们。文化批评具有两个比较鲜明的特点：一是它属于西方左翼知识分子的批评，这种批评对社会、对权力、对人尤其是普通人物、下层人士的关注超越了对文学本身的关注，因此，它的社会学、文化学、政治学意义也超越了批评学的意义。西方的新马克思主义批评，在广义上就是文化批评。二是它着重于文学所联系的广泛的社会文化现象的批评，因而，主要关注文学的内容所可能

折射或辐射的人们的生态景况、命运遭际和文学产生的社会影响，更关注主题、思想、政治倾向、社会指向而不是文本的内部事实如语言、结构、手法、技巧、风格等。所谓文化批评由对文学的内部批评转向外部批评，就是这个意思。三是文化批评与其他批评相比较，是没有特定的学科或理论背景的批评，它涉猎广泛的文化现象，也涉及广泛的学科背景，是一种多学科、跨学科甚至非学科意义上的批评。同时，它也没有特定的方法论构架，它的目的之一，就是要突破传统方法，讲的是“破字当头，立在其中”。

5. 心理学批评

心理学批评主要是指运用现代心理学的成果来对作家的创作心理及作品人物心理进行分析，从而探求作品的真实意图，以获得其真实价值的批评。

精神分析学的创始人弗洛伊德认为：文学创作是本能冲动“升华”的结果，也是得不到现实满足的欲望的补偿；他不仅从这种升华和补偿中使自己的心理得到平衡，而且也让人分享这种“补偿”而解除了精神紧张；同时作家“在表达他的幻想时提供我们以纯粹的形式的，也就是美的享受的乐趣”。格式塔心理学的批评认为：整体不等于部分的总和，整体是先于部分而决定各个部分的性质和意义的，这本身是一种心理现象。因而，不把握事物的整体和统一结构，就不能创作和欣赏作品。

6. 语言批评

文学作品是一个独立自主的整体，是一种有组织的符号结构，作品的意图只需要从本文去寻求而无需从外部力量加以说明。语言的语境、语义、能指性、信息作用是构成形象、形成结构的极其重要因素，因而探求作品的意图必须通过对本文的语言解析。语言学的批评，主要是语言学、文体学、符号学等新兴学科的背景，是结构主义、形式主义的思潮渗透。它批评的特点是精细性、独到性。语言批评的着眼点则主要在作品独立自足的体系之内如语言、语义、语境、结构效应、意义转换、符号能指等文体包含的各种要素上，并从这些要素探讨作品的价值和意义，不仅排除所谓的社会历史等外部因素，也排除作者本人。这种批评，显然具有阐释性，并且确实可以阐发出独特的意味。语言批评则更多地影响读者精细地读解文本自身，就文本的构成去发现艺术的魅力和功用，不排斥“误读”产生的特殊意义和美学感受。语言批评，把文学这种语言艺术的语言表现力和魅力推向新的高度。

二、简答题

1. 文学批评具有哪些意义或功能？

（1）文学批评对读者的阅读和鉴赏活动具有指导作用。

①文学批评可以帮助读者深入地感受和理解作品。

②文学批评可以帮助读者选择和鉴别作品。

（2）文学批评对作家的创作活动具有调节作用。主要表现在：

①文学批评可以向作家反馈社会的接受信息。

②文学批评可以帮助作家总结创作上的经验和教训。

另外文学批评对于发展文学理论还具有推动作用。

2. 简述审美批评的主要特点。

审美批评着眼于文学作品的美的构成及其审美价值，着重强调作品的“畅神”、“移

情”效果和娱乐、愉悦作用，把文学作品看作是在真善基础上又超越了真善，因而是“超功利”的一种审美对象；美是文学的本质定性之一。它作为一种形态而言，大致可以分为三个特点：

（1）审美批评首先是一种情感性评价，它着眼于作品以什么样的情感并在多大程度上得到了成功的表现和引起了读者的心灵震荡与情感激动。

（2）审美批评又是一种体验与超越矛盾统一的批评，这种批评往往具有“超功利”的性质。

（3）审美批评还常常是一种形式或形象的直觉批评，这是因为文学作品是一种特殊的形式表现或形象构成，能直接作用于人们的五官感觉，因而审美判断意味着形式的直觉性判断，即形式是否和谐、完美，形象是否鲜明、独特。

3. 新批评产生的原因？理论家？及其实践？主要理论？对今天的借鉴意义，影响？

新批评是继形式主义文论之后的又一个以文本为关注核心的批评，较之后者，新批评更为侧重于对于文学作品的批评实践，在实践中建立其理论的体系。

（1）新批评的产生是以休姆对浪漫主义的批判，试图建立“新古典主义”亦即一个秩序自律的时代和庞德对诗歌语言技巧的关注开始的。

（2）新批评的发展大致有三个阶段：20世纪20年代末肇端于英国，称之为前驱期，以英国美学家T. E. 休姆和美国诗人艾兹拉·庞德为代表；30年代形成于美国，是为形成期，直接开拓者是批评家T. S. 艾略特和英国美学家、批评家瑞恰兹；四五十年代在美国文坛占统治地位，这是新批评的极盛时期，这一阶段的代表有美国约翰·克娄·兰色姆、安利克斯·布鲁克斯、艾伦·退特，以及威廉·K·维姆萨特和雷奈·韦勒克等人。

（3）新批评在文学文本的批评实践中提炼出一系列的理论术语，为文学批评的语言分析积淀了丰厚的资源。新批评家对于文学语言特性的敏感，对诗歌艺术感染力形成原因、诗歌语言蕴藉性的揭示本身就是一笔不可忽视的遗产。新批评文论的基本特征主要表现在这样几个概念：作品本体论、有机整体论、张力、反讽和细读法等。新批评决定性地把形式主义批评从反理性主义推向理性主义方向，在发展过程中逐渐摆脱了反理性主义，努力探索理性与感性的结合。新批评派的形成是西方形式主义文论发展的一个重要阶段，也是形式主义学院化的重要一步，以至在四五十年代全盛时期被视为“现代批评”。

（4）英美新批评虽然强调的是文学文本，但在批评实践中出现的对于诗歌多义性的揭示同时又促使人们关注这一现象得以产生的另一个重要的原因——读者，从这个意义上说，新批评的批评实践对于接受反应批评的出现也有着一定的影响。“新批评”是关注文学文本主体的形式主义批评，认为文学的本体即作品，文学研究应以作品为中心，对作品的语言、构成、意象等进行认真细致的分析。

（5）同形式主义相似，新批评由于其对文学文本的格外关注同时也形成了自己的不足，即对文学文本之外的社会意识的关注不够。囿于形式主义批评的局限，新批评固守批评本体论立场，把文学批评由先前的外部研究完全引到了另一个极端，专注文本和语言的内部研究，从而忽视了文学与社会和文化之间的天然关系，暴露它的偏执与片面性。同时，新批评派的批评实践注重单一作品的研究，并视之为一个独立自足的封闭世界，

从而忽视了作品与作家的联系，作品与其他作品的联系，作品与历史文化和现实生活的联系。孤立地研究个别作品，不仅割断了作品与历史、文化和社会的联系，还破坏了文学研究的整体性，既不利于对文学进程的观察、文学规律的总结，也不利于文学创作的实践。进入 20 世纪 60 年代，随着结构主义和后结构主义的得势，新批评便走向衰落。

4. 批评家除了应具有良好的艺术素质外，为什么还应该具有严谨的学术素质？

作为一名文学批评家，除了具有良好的艺术素质以外，严谨的学术素质也是不可缺少的。因为文学批评也是一门科学，需要坚持实事求是的科学态度。而不能按照自己的主观好恶或者意气违背作品的实际情况去妄评。“捧杀”和“棒杀”都不符合促进创作、引导接受的批评能够原则。因此，作为一名真正的批评家，除了不断加强自己的艺术素养以外，更应该坚持实事求是的科学态度，客观全面的公开态度，以及艺术民主的平等。

三、论述题

1. 举例论述批评方法和文学观念的关系。

首先，应该肯定，文学观念对批评方法具有制约性。一定的批评方法是评论家根据自己对文学本质规律的认识创立的，是为确定和证明其文学观念服务的。一般地说，有什么样的文学观念，就有与之相对应的批评方法。同时，方法又是由人来掌握和运用的，评论家选择什么样的方法，把这种方法置于何种地位，他怎样运用这种或那种方法，都比如会受到他所掌握和认同的文学观念的支配。不是批评方法决定文学观念，而是文学观念决定批评方法。

其次，也要看到，批评方法具有相对的独立性。方法不能代替观念，观念也不能代替方法。在一定条件下，文学观念相同或相近的评论家可以选用不同的批评方法，文学观念相异或对立的评论家也可以选用相同批评方法。文学批评方法本身也是有层次、有差别的。其中有些方法具有较强的观念性，也即直接受制于对文学的根本性质的看法，如社会历史批评方法就规定了从社会历史的角度考察文学，读者反应批评方法就规定了从读者反应的角度考察文学。有些方法带有较强的内在性或技巧性，也即只涉及文学作品内部的构成要素或艺术手法、艺术技巧，如叙事学的方法、文体学的方法；有些方法则带有较强的技术性，也即多半只关涉具体的技术操作，如作品文字的校勘方法、词语统计的方法；有些批评方法的视角比较广，确定的批评范围比较大，涉及的因素比较多；有些批评方法的视角比较狭，确定的批评范围比较小，涉及的因素比较少。正因为存在着上述种种复杂的情况，在一定条件下，就可以将某些方法与其观念分离开来，吸收到别的批评模式或批评体系中来。看不到批评方法的相对独立性，我们就会因其在文学观念上的缺陷而将当代西方的文学批评方法一概拒之门外，就会拒绝借鉴、吸收其批评方法中合理有用的成分，这显然是不利于我们的文学批评的更新和发展。

2. 文学批评的作用是什么？

文学批评作为一种意识形态评价存在。文学批评作为意识形态评价这种普遍社会属性是由批评对象的性质和批评本身的效能决定的。

首先，从批评对象来说，作为主要对象的文学作品，不管是诗歌、散文，还是小说、剧本，都是精神创造的产物，都是一种意识形态话语。

其次，从文学批评的效能来说，文学批评也表现为一种意识形态评价。这种效能性

的表现可以概括为三方面。其一，文学批评是一种与一定社会意识形态深刻联系的批评话语，它运用这种话语来判断文学作品的意识形态价值，从而决定其相应的态度。它着眼于文学作品的意识形态归属，以求确立某种批评者所遵奉和维护的那种意识形态的主导性和权威性，因而具有鲜明的倾向性。第二，文学批评通过对文学思潮、文学运动的评估，对文学批评自身的检讨，以及对其他文学现象的衡定，也表现出它作为意识形态评价的效能。对文学现象的这种评价，实质上是一种意识形态的论争，是主张什么、反对什么的交锋，具有一种尖锐对抗性。这种尖锐的对抗性往往是社会政治斗争、思想斗争在文学批评活动中的反映。这种反应在涉及文学思潮和文学运动时特别强烈。我国新文化运动的先驱如陈独秀、李大钊、鲁迅，他们对封建文学的批评目的也很明显，就是要破坏和摧毁封建主义的意识形态，确立科学、民主的新意识形态。因此，所谓纯艺术、纯科学或纯客观的文学批评是不存在的。其三，文学批评作为意识形态评价的效用，还表现在它通过这种评价所肯定的价值取向影响和造就文学新人，扶持有利于确立一定意识形态领导地位的创作和批评队伍，特别要使批评者成为具有一定权威的人，以尽可能发挥其在意识形态评价上的作用。

文学批评是一门学问，也是一门科学，它以其实践性、倾向性、论争性和社会性在一定的社会历史条件下，以与一定意识形态紧密关联的意识形态评价方式，通过批评话语对意识形态产生巨大的影响。

3. 当代俄国学者鲍列夫在《美学》一书中指出："文学批评具有双重本质：从它的某些功能、特点和手段来看，它是文学；而从另一些功能、特点和手段来看，它是科学。"你对这段话如何理解？

在汉语中，凡涉及对人、事、物的审定而做出判断曰批，议论其是非高下、辨别其长短得失曰评，即通过议论而有所评定就是批评，因此又称评论。批评二字中，评在先，即议论在先；批在后，即结论性意见在后。也因此，批评、评论没有必然揭短的含义，是人们议论是非而给予评价的正常行为。简单地说，批评也就是发表意见，彰明观点。由批评的含义，我们可以看出文学批评就是对以文学作品为中心兼及一切文学活动和文学现象的理性分析、评价和判断，是对文学所表达的一种见解和诉求。文学批评的标准就是评价文学作品价值的依据，它是一定时代的人们用以衡量文学作品思想上、艺术上乃至在现实的文学活动和文学史的意义上有无价值或价值高低的尺度。文学批评没有一成不变的标准，是随社会历史的变化而变化、随文学活动的演进而演进、随批评实践的发展而发展的。

对文学批评标准的认识和理解，主要有三个方面的问题：一是自有文学批评以来，批评都是有标准的；二是批评标准是发展变化的；三是马克思主义的文学批评标准是在历史发展的过程中形成的。

科学是对世界的理论掌握，立足于客体，通过理论思维如实地把握世界的客观规律，是把直观和表象加工成概念、范畴的活动，目的是获得关于客观世界的真理知识满足人的理性需要，其成果是人的智力的物化形态，呈现为一定的概念体系。科学生产实际上就是某种知识的意识形态生产。而文学批评恰恰就具有这种意识形态属性。

第一，就文学批评活动本身的状况看，它首先是人的一种精神活动，即表达文学应该"写什么"、"怎样写"和"写得怎么样"的主张、观点、分析、评价活动，这种活动

不仅在形式上与哲学、政治、道德、宗教等精神活动的思维形式相类似，而且其思维的内容还与哲学、政治、道德、宗教等相联系、相杂糅，哲学、政治、道德、宗教同属于上层建筑中的意识形态范畴，因而，文学批评作为精神活动也必然具有明显的意识形态性质。其次，就批评活动主客体双方而言，批评的客体对象无论是狭义的作家作品，还是广义的文学现象如文学思潮、文学理论、文学流派包括批评自身，都是特定的意识形态的直接或间接表现，而文学作品，在恩格斯致施密特的信中，称之为是“悬浮于空中的更高的意识形态”。对这样的意识形态的评价，无论是“热烈地主张着所是”，还是“热烈地主张着所非”，都是对象引发的态度反应。从而批评对象的意识形态属性，决定了批评反应的意识形态性质。而批评的主体即批评者，在进行批评时，无论是个人的批评还是代表一定时代和阶级的批评，都必然有着思想的、美学的、社会的、人生的指向，有着对某种意识形态或价值观念的维护或质疑甚至排斥，从而，批评者的批评就是一种具有意识形态性质的工作。

第二，从批评的指导思想和批评的模式与方法看，文学批评也具有意识形态性质。首先，凡称为指导思想者，都是用来规范和引导人们的思维和行动的，都是特定的意识形态，例如，欧洲文艺复兴时期的人文主义，我国“五四”时期的“科学民主思想”，我们现在遵循的马克思主义，无一不具有鲜明的意识形态性质。而文学批评，就是在一定指导思想下展开的精神活动和话语形式，其意识形态属性不言自明。其次，就一定的批评模式或方法而言，它们总是在一定的思想主张下逐渐形成的规矩和操作要求。模式和方法也是意识形态性的。像社会历史批评、道德伦理批评、文化批评等，其意识形态的内涵自不待言，就是语言批评、审美批评、心理批评等，无一例外也有着深刻的意识形态内涵。比如语言批评，看似形式批评，讨论的是文学作品的结构、技巧、修辞、“陌生化”，等等，但是，在讨论这些问题时，它的归宿点是使语言怎样获得更有效的能指和所指，把作者没有意识到的内容或者所表现的意图转化为批评者想表达的意图，进行一种“话语的重建”。“话语的重建”是精神意识形态的宣示。

第三，从文学批评的影响和功能看，它仍然有意识形态的属性。文学批评一要影响文学创作，二要影响读者的阅读欣赏，三要影响文学理论，四要影响文学观念。总而言之，它影响人们的思想、情感、价值判断，影响人们的阅读方式、阅读习惯，影响作家的创作走向，也影响文学的理论观点和理论构建。这样的事例. 在文学史上屡见不鲜。文学批评产生的主要是意识形态的影响，影响的也主要是意识形态。

4. 语言（学）批评的含义、历史和评价。

含义：语言学批评认为文学作品是一个独立自足的整体，是一种有组织的符号结构，作品的意图只需要从文本去寻求而无需借助于外部因素加以说明。语言的语境、语义、能指性、信息作用是构成形象、形成结构的极其重要的因素，因而，只有通过对文本的语言分析，才能探求到作品的意图。

历史：语言学批评形成模式，是在西方现代语言学成就的推动下逐步为人们所认可的。它发端于瑞士语言学家索绪尔，建构于本来也是语言学家的俄国的雅各布森，发展于美国、法国的一批批评家如艾·阿·理查兹等。但是，语言批评又与新批评、形式主义批评、结构主义批评等多有纠缠，成为 20 世纪西方文论舞台上一道亮丽独特的风景线。语言学的批评，主要是语言学、文体学、符号学等新兴学科的背景，是结构主义、

形式主义的思潮渗透。它批评的特点是精细性、独到性。语言批评的着眼点则主要在作品独立自足的体系之内如语言、语义、语境、结构效应、意义转换、符号能指等文体包含的各种要素上，并从这些要素探讨作品的价值和意义，不仅排除所谓的社会历史等外部因素，也排除作者本人。这种批评，显然具有阐释性，并且确实可以阐发出独特的意味。语言批评则更多地影响读者精细地读解文本自身，就文本的构成去发现艺术的魅力和功用，不排斥“误读”产生的特殊意义和美学感受。语言批评，把文学这种语言艺术的语言表现力和魅力推向新的高度。

评价：语言学的批评，主要是语言学、文体学、符号学等新兴学科的背景，是结构主义、形式主义的思潮渗透。它批评的特点是精细性、独到性，有着别的文学批评不可替代的优势和新意。

语言批评的着眼点主要在作品独立自足的体系之内如语言、语义、语境、结构效应、意义转换、符号能指等文体包含的各种要素上，并从这些要素探讨作品的价值和意义，不仅排除所谓的社会历史等外部因素，也排除作者本人。这种批评，显然具有阐释性，并且确实可以阐发出独特的意味。

语言学批评则更多地影响读者精细地读解文本自身，就文本的构成去发现艺术的魅力和功用，不排斥“误读”产生的特殊意义和美学感受。语言学的批评，把文学这种语言艺术的语言表现力和魅力推向新的高度。

5. 关于诗歌有这么几种说法：

A. “子曰：《诗三百》，一言以蔽之，曰：思无邪”。（《论语·为政》）

B. “故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗，先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”。（《毛诗序》）

C. “盛唐诗人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处莹澈玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”。（《沧浪诗话·诗辨》）

D. “诗之至处，处在含蓄无垠，思致微渺，其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会，言在此而意在彼”。（叶燮《原诗》）

请回答下列问题：

(1) 上述A、B两项体现了一种共同的文学批评形态，通常称作什么？

伦理道德批评。

(2) 上述C、D两项体现了一种共同的文学批评形态，通常称作什么？

审美批评。

(3) 请分别论述上述文学批评形态的主要特点。

伦理批评的主要特点：

第一，历史的久远性。

第二，形式上的恒定性和内容上的流动变化性。

第三，在评价作品的“道德”或“不道德”时可能会出现明显的差异性甚至敌对性。

审美批评的主要特点：

第一，重情感性评价，着眼于作品以什么样的情感并在多大程度上得到了成功的表现和引起了读者的心灵震荡与情感激动。

第二，体验与超越矛盾统一。

第三，常常是一种形式或形象的直觉批评。

（4）试简单评述上述文学批评形态。

伦理道德批评并无定型模式。但其一些基本原则如“寓教于乐”等一直在批评中起作用并且渗入各种形态中。道德伦理批评在文学健康内容的导向、社会风气的净化、人们心灵的陶冶等方面发挥重要作用。

伦理批评过于强调文学内容的道德方面，对文学的灵性和创造力往往有所抱怨，有时把“寓教于乐”就成了“重教轻乐”，把文学等同于教化工具和政治传声筒，将文学导向发展的偏路。

审美批评要求作品满足人们的审美趣味、审美需求。我国从钟嵘、司空图、严羽到王夫之、叶燮、王国维等大都有审美批评的主张和实践，并且也推动了文化的审美发展。西方美学流派众多。思潮纷繁，在审美批评方面并无统一术语，但也有审美批评的事实以及各种主张。

美是文学的本质定性之一，审美批评深化了文学的认识论，将文学的发展导向其本体。但有时候有些过于强调形式，而对文学的内容思想有所忽略，从一定程度上将文学导向重形式轻内容的偏路。

6. 综述历史上出现的几种文学批评形态。

在历史上出现的多种批评形态中，有几种形态特别值得注意：

（1）伦理批评。

伦理批评又称为道德批评，它以一定的道德意识及其由之而形成的伦理关系作为规范来评价作品，以善、恶为基本范畴来决定对批评对象的取舍。

由于各阶级、各民族、各社会形态都需要道德来规范人们的意志行为，建立人与人、人与社会、人与国家或群体的伦理关系，以维护其生存和发展，因此伦理批评具有历史的久远性。

由于伦理批评的道德内涵和道德标准随着社会发展和社会关系的变化而变化，并因阶级、民族的不同而有差异，因而伦理批评形态在形式上似乎是恒定的，而在内容上则是流动变化的，这使伦理批评作为一种形态也具有多样性，即使在同一时代、同一民族、甚至同一阶级，由于道德理想的差异，伦理批评也是多样的。由于伦理批评的历史性和多样性，它在评价作品“道德”或“不道德”时便有了明显的差异性甚至敌对性。

（2）社会历史批评。

这种批评强调文学与社会生活的关系，认为文学是再现生活并为一定的社会历史环境所形成的，因而文学作品的主要价值在于它的社会认识功用和历史意义。其基本原则是：分析、理解和评价作品，必须将作品产生的背景、历史条件以及作家的生活经历等与作品联系起来考察。

社会历史批评有着深厚宽广的社会学、历史学、民族学、民俗学等的学科背景，尤其是后来，有着马克思主义哲学的支撑，使社会历史的批评模式宏大而又不乏精到，广为批评者运用。社会历史批评更关注作品与社会生活和历史环境的关系，主要的批评点是作品的历史真实与艺术真实状况及其社会影响，有时，它会由对文学的批评转向对社会的批评。社会历史批评影响读者阅读思考的，更多是作品的思想内容，是社会生活情景，是对人的命运的关注，是文学作品的社会价值

（3）审美批评。

审美批评着眼于文学作品的美的构成及其审美价值，着重强调作品的“畅神”、“移情”效果和娱乐、愉悦作用，把文学作品看作是在真善，基础上又超越了真善因而是“超功利”的一种审美对象；美是文学的本质定性之一。它作为一种形态而言，大致可以分为三个特点：审美批评首先是一种情感性评价，它着眼于作品以什么样的情感并在多大程度上得到了成功的表现和引起了读者的心灵震荡与情感激动。其次，审美批评又是一种体验与超越矛盾统一的批评，这种批评往往具有“超功利”的性质。再次，审美批评还常常是一种形式或形象的直觉批评，这是因为文学作品是一种特殊的形式表现或形象构成，能直接作用于人们的五官感觉，因而审美判断意味着形式的直觉性判断，即形式是否和谐、完美，形象是否鲜明、独特。

（4）心理批评。

心理批评主要是指运用现代心理学的成果来对作家的创作心理及作品人物心理进行分析，从而探求作品的真实意图以获得其真实价值的批评。精神分析学的创始人弗洛伊德认为：文学创作是本能冲动“升华”的结果，也是得不到现实满足的欲望的补偿；他不仅从这种升华和补偿中使自己的心理得到平衡，而且也让人分享这种“补偿”而解除了精神紧张；同时作家“在表达他的幻想时提供我们以纯粹的形式的，也就是美的享受的乐趣”。格式塔心理学的批评认为：整体不等于部分的总和，整体是先于部分而决定各个部分的性质和意义的，这本身是一种心理现象。因而，不把握事物的整体和统一结构，就不能创作和欣赏作品。

（5）语言批评。

文学作品是一个独立自主的整体，是一种有组织的符号结构，作品的意图只需要从本文去寻求而无需从外部力量加以说明。语言的语境、语义、能指性、信息作用是构成形象、形成结构的极其重要因素，因而探求作品的意图必须通过对本文的语言解析。

语言学的批评，主要是语言学、文体学、符号学等新兴学科的背景，是结构主义、形式主义的思潮渗透。它批评的特点是精细性、独到性。语言批评的着眼点则主要在作品独立自足的体系之内如语言、语义、语境、结构效应、意义转换、符号能指等文体包含的各种要素上，并从这些要素探讨作品的价值和意义，不仅排除所谓的社会历史等外部因素，也排除作者本人。这种批评，显然具有阐释性，并且确实可以阐发出独特的意味。语言批评则更多地影响读者精细地读解文本自身，就文本的构成去发现艺术的魅力和功用，不排斥“误读”产生的特殊意义和美学感受。语言批评，把文学这种语言艺术的语言表现力和魅力推向新的高度。

7. 以文学史为例，分析社会心理对文学活动的影响，并谈谈你是怎样认识文学和社会心理之间的关系。

社会心理对文学活动的影响是极为复杂的。从积极的一面说，“文变染乎世情”，社会心理是推动文学发展的巨大动力。如果说文学创作是一种精神生产，那么读者接受则可以说是一种文化消费；消费和生产的一般关系，同样适用于社会心理和文学活动的关系。它要求文学创作不能仅仅成为作家个人感受和趣味的表现，他还必须顾及接受者的需要和能力，必须适应社会心理对文学的需要。艺术生产和文学接受之间存在的这种相互制约、彼此渗透的关系，实际上成了调节文学创作与社会对文学需求关系的杠杆，促

使文学必须始终保持与现实生活的密切联系。但是，作为一种自发形成的、感性直观的社会意识，社会心理对文学的需求又包含着多种动机，其要求与选择中便有许多未必与文学的审美特点相一致的因素。例如中国20世纪70年代末出现的“伤痕文学”，尽管有许多作品在内容和形式上都比较粗糙，表现出一种过于外露的感伤情绪，其思想性和艺术性也远非无懈可击，但是由于“伤痕文学”表现、适应和满足了那个特定时代的社会心理——主要是一种政治情绪而并不完全是审美要求，所以仍然吸引了大量读者。人们忽略或容忍了它的缺陷，甚至以其为标准反过来还形成了一股能够左右文学创作的力量，在一定的时间和范围内制约着文学创作。为适应这种社会心理而创作的作品确实尽到了时代赋予的政治责任，付出的代价却是消解或淡化了文学的审美特点，所以一旦时过境迁，其中的许多作品便会被人们淡忘，或者再也难以激起读者的热情，包括政治热情。它们的命运与文学史上的某些作品很相似：当年曾风靡一时，震撼人心，在今天的读者看来却极为平淡乏味。究其原因，多半是因为这些作品是为适应那个时代的社会心理而写的，读者一旦远离了产生作品的生存环境，就再也无法找到可以和作品发生感情交流的支点了。这种现象提醒人们，文学创作既要注意满足社会心理的需要，又不能让文学只是停留在被动适应社会心理的水平上，更不能迎合庸俗的趣味，使社会心理成为影响文学健康发展的消极因素。

社会心理不仅影响着创作，而且还影响着文学价值的实现。“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”，是接受活动中常见的现象，它使文学作品在社会流传过程中被改写了。“我们在某种程度上总是从自己的利害关系角度来解释文学作品……这一事实可能是为什么某些文学作品似乎世世代代保持自己价值的原因之一。”当人们以非审美的方式来接受文学作品时，文学作品虽然因之流传但是它的审美价值其实并没有得到充分实现。我们要获得对文学的完整认识，就不能忽视社会心理对文学的这种改写，因为它构成了文学存在的现实形态，反映了文学在社会生活中的真实地位和实际作用。

文学和社会心理的关系：社会心理是文学反映现实的中介，文学艺术通过社会心理间接反映现实，因此社会心理即为文艺反映的对象。

社会心理，顾名思义，即“一部分由经济基础直接决定的，一部分由生长在经济上的全部社会政治制度所决定的社会中的人的心理”，它是指社会群体（包括创作群体）的日常意识，是指在特定的历史情境中自发形成的人们的社会性知觉、情绪、愿望、需要、兴趣、时尚等的总和。“人们在社会生活中接触各种事物，就产生映象和思想感情。在这些思想感情中有一部分是属于集体所有的，就叫社会心理；有一部分只是个人所独有，就叫个人意识或个人心理。”社会上有很多集体，每一个集体都有自己的心理，所以社会心理有很多种，“社会心理”只是一个总称。社会心理虽然有多种，但主要的只有阶级、阶层、民族、时代等四种心理。“人的心理，人的社会心理就像一座桥梁，社会存在作用于社会意识或社会意识要反作用社会存在，经济作用文学艺术或文学艺术要反作用于经济，都要通过这座桥梁。”由上可知，文艺反映现实必须通过社会心理这一环节。文艺要通过社会心理间接反映现实。但文艺作品所直接反映的又是什么呢？如前所述，社会心理虽是意识，却客观的存在于思想家和作家的头脑之外，是社会生活的组成部分，因而就成为意识形态反映的对象。作为掌握世界的四大意识形态之一的文艺无疑首先反映的就是社会心理。“文艺是一种意识形态，是艺术家以社会心理为原料创作出来的。”

作家、艺术家生活在特定的社会心理氛围之中，首先把这种社会心理内化为自己的独特的审美心理文化结构，其次再在自己选定的特定的创作题材中实现出来，使自己笔下的人物、场景也体现出既具有个性特征又具有某个时代心理氛围。

综上所述，文学艺术与社会心理有着密切联系。它们直接关联，从某种意义上讲，社会心理决定着文学艺；社会心理不仅是文艺直接反映的内容，同时又是文艺反映现实的折光镜。

8. 恩格斯说："每一种新的进步都必须表现为对某一种神圣事物的亵渎，表现为对陈旧的、日渐衰亡的，但为习惯崇奉的秩序的叛逆。"结合恩格斯的话谈文学与道德的关系。

在各种社会意识形态中，文学与道德的联系最为直接，道德对文学的影响也最为明显。

社会生活为表现对象的文学作品不能不反映一定的道德内涵，不能不体现作者一定的道德意识与理想。在中外文学史上，道德是人们判断文学价值最早使用的标准之一。

从文学的发展历史来看，文学的发展与道德意识的变化几乎是同步的，不同的善恶观念时时制约着审美意识，影响着文学价值取向的变更。文学与道德之间所以会形成如此密切的联系，既有反映在表层的直接原因，也有二者在更深层次上的内在契合。

从表层原因上讲，文学的发展与道德的变化几乎同步，那是因为人性的显示往往体现在道德选择上，人生的价值也常常需要用道德来衡量，以人和人生为对象的文学也就和道德结下了难以分割的关系。

把文学与道德紧密联系在一起的更深层的原因，是二者作为意识形式有着许多内在的相似性，这集中地反映在文学与道德对人性和人生价值等问题的理解和阐释上。道德为文学审视人生和认识人性提供了一种视角，使道德成为文学理解和评价社会生活的基本尺度之一。它不仅为文学塑造丰满生动的艺术形象提供了丰富的素材，更激发了作家们探索生活和人性的激情。中外文学史上的许多经典作品和艺术形象的魅力都来自文学审视生活和人性的这种道德视角。

对于文学来说，道德的冲突与矛盾正是人性复杂和人生两难的真实显现，审美的意义就在于人类由此深化了对自身的理解和对人生的感悟。文学史上有不少影响深远的作品，它们吸引人之处，恰是由于写出了处于社会转折时期和人生转折时期的人在道德上的困惑和踌躇。

9. 文学批评思想标准与艺术标准的内涵是什么？

（1）思想标准。

思想标准是衡量文学作品思想内容正确与否、深刻与否的尺度。所谓文学作品的思想性，是指从作品题材、主题或形象、意蕴中所显示出来的关于社会、政治、道德、宗教等方面的思想观点，及其对读者所产生的思想力量。在进行文学批评时，运用思想标准来评价文学作品要抓住三点：

一是作品是否具有艺术真实性。所谓真实性，是指作品通过艺术形象反映现实生活所达的正确与深刻的程度。真实是艺术的生命。巴尔扎克说："获得全世界闻名的不朽的成功的秘密在于真实。"这不仅要有生活真实，更要有艺术真实和情感真实。真实地反映社会生活能展示生活本身的客观意义和认识价值，而且一部作品的思想容量以及作家的

情感也是通过真实性来体现的。因此，一部作品真实与否，真实程度如何，也就体现出它的思想认识价值的高低大小。如果一位作家能够站在时代的高度，通过广泛深入的观察、体验、分析和研究，透过纷繁复杂的现象，真实地反映出社会风貌和时代特点，这样的作品思想性便强。

二是作品是否具有进步倾向性。作品的倾向性是指作品对社会、人生、历史发展趋势等的理解、认识、追求和主张。倾向性表现着作家对生活的判断和评价，表现了他的是非爱憎，并以此而影响读者的思想感情和是非判断，因而是作品思想性的重要内涵。评价古代文学作品的倾向性，主要是看其对待人民的态度如何，以及在历史上有无进步作用。评价现当代作品，作品的倾向性表现在反映历史发展的趋向，表达人民大众的思想、要求和愿望，看其能否独到地揭示现实问题，体现终极关怀，能否引导人们追求光明，走向进步。当然，作品的倾向性应当从作品的情节和场面描写中自然而然地流露出来，而不要特别地把它指点出来，作者的见解越隐蔽，对于作品就愈好。

三是作品是否具有积极健康的情感性。一部作品要产生思想影响，不是靠“标语口号”式的抽象说教，而是“以情动人”。情感有健康和不健康、积极和消极之分。在评价文学作品的思想意义和价值时，要求分清情感的性质，主张作品从整体上表现对人的心灵有积极影响、有益于身心健康的情感。

（2）艺术标准。

艺术标准是衡量文学作品艺术上高低优劣的准绳。所谓艺术性是指作家的艺术才情、气质、修养和创造能力等各种因素在其所创造的作品中所显示出来的艺术魅力及其所达到的艺术水平。艺术标准是衡量文学作品艺术价值高低的尺度。艺术价值指一部作品的艺术形式、艺术技巧、作家艺术修养和审美趣味等诸因素综合表现出来的艺术魅力的大小。艺术标准也受民族、阶级和时代审美观念的制约，不同的民族、不同的时代，甚至同一民族在不同的历史时期所要求的艺术标准都不同。评价一部作品艺术性的高低是一项比较复杂的工作。归纳起来，可从以下几个方面来衡量一部作品艺术性的高低：

第一，形象的生动性和典型性。文学是通过形象反映社会生活的。文学形象是作家根据现实生活，经过提炼、加工而创造出来的具体、可感、生动、真实的生活图画，文学艺术中的每个人、每个事件、每个自然景物、每个场面环境都是文学形象，人物、事件、景物、场面综合描写共同构成的一个完整的生活画面即文学形象。形象只有具体、可感、生动才能像生活本身那样生动、感人，给人印象深刻，达到震撼人心、引人入胜的艺术效果。如俄国有位青年写了篇小说，向著名作家陀思妥耶夫斯基请教。小说描写一个吝啬的绅士向乞丐投掷一枚小钱，说“他把一个钱投到乞丐手里”，陀思妥耶夫斯基觉得这样描写不够生动，于是提笔改为：“他把一枚小钱向乞丐投下，钱落在地上，叮叮当当地滚到了乞丐的脚边。”经陀斯妥耶夫斯基这么一改，一幅声情并茂、鲜明生动的绅士掷小钱的图景展现在读者眼前，读者读后自然而然地会怜悯乞丐，厌恶那个吝啬鬼绅士。如果作品写出的是一些抽象的概念，那么就不能称其为文学作品。

文学形象除了具体、可感、生动、真实以外，还要具有一定的概括性。因为文学形象是作家根据生活素材经过集中、概括而创造出来的，它已不是生活中原有的某人或某物了，在不同程度上代表着某一类型的人或物。这种具有高度概括性的文学形象就是典型。古今中外，优秀的文学作品之所以不朽，就因为它们塑造出了具有高度概括意义的

文学典型，通过典型深刻地揭示出社会生活的某些本质和必然规律。如《红楼梦》经久不衰的魅力在于它塑造了一系列既有鲜明突出的个性而又概括了一定阶级的某些共性的活生生的典型人物，通过这些人物之间的关系，深刻地揭示了封建社会某些本质及其没落的必然趋势。古今中外文学作品中，像诸葛亮、张飞、阿Q、贾宝玉、堂·吉诃德、哈姆雷特、葛朗台等典型人物都使人难以忘怀。总之，形象的生动性和典型性是文学作品艺术性的重要表现，是衡量文学作品艺术性高低的一个重要标志。

第二，艺术形式的完美性。作家在创作实践中选取了一定的生活素材，有了创作激情，做好创作准备，那就要考虑如何组织材料、如何安排情节、如何布置场景、如何描写、如何运用表现手法为作品的思想内容服务等艺术形式。只有对这些艺术表现形式作出周密的安排和布局后，才能把文学作品的内容有机地整合起来，显示出来，形成一个完整的艺术形象。

文学形式对内容的反作用表现在两个方面：一是丰富深刻的思想内容需要完美的形式来表现。内容越好，形式就越要考究。只有这样才能更充分、更鲜明、更突出地表达作品的思想内涵。就从语言表达方面来说，古今中外的优秀作家，他们在作品中，为了展示人物性格、描绘生活图景，无不注重语言的提炼。如“春风又绿江南岸”的“绿”字、“红杏枝头春意闹”的“闹”字等，都是用了非常形象化且很有表现力的语言，使诗达到了超凡的艺术高度。二是形式如果不适合内容，则会破坏内容的完整性，或者在某种程度上无法表现内容。如我国的旧体诗词，它严格的格律就很难表现复杂的社会生活内容。如果一个作家要反映的是人物众多、情节曲折的内容，那么抒情诗、散文对他都不适用，比较恰当的形式就是容量较大的多幕剧和长篇小说了。可见，完美的形式能使内容表现得更充分、更完整、更深刻，创造完美的艺术形式对于表现作品的思想内容来说是很重要的。

第三，艺术的独创性。文学创作是一种创造性精神活动，作家对现实生活不同的感受和理解使他在对生活作出自己的评判时，总要使用不同的艺术手段，从不同的侧面揭示生活的意义，这就是独创性。如契诃夫在《万卡》里，写万卡的痛苦不是通过写他怎样受老板的虐待，而是通过他写信给祖父诉说他的悲哀的方式来表现，这种独特的艺术构思，使这部作品具有独创性。又如美国作家欧·亨利的《麦琪的礼物》没有直接写一对贫困夫妇怎样过着贫困的生活，而是写他们互相赠送礼物、相互的爱，在相互赠送礼物中表现了他们的善良和贫穷，控诉了社会的不公平。作家与众不同的创作个性带来的是特殊的艺术效果。

艺术最忌照相似的模仿别人，模仿而来的艺术品是没有艺术生命力的。马克思说：“专事模仿的诗人们除了形式上的光泽，就再没有别的什么了。”因此，一切优秀的文学作品不论主题、题材还是构思、体裁、语言等，从内容到形式都应富有鲜明的个性、独创性。艺术的独创性是艺术的生命，纵观古今中外文学史，只有那些具有独创性的作品，才能经久不息，具有永恒的艺术魅力。

衡量作品艺术价值的高低主要有以上三条标准。但各类文学体裁的艺术要求不同，因此，在文学批评活动中必须根据不同体裁的要求进行具体的考察研究。

（3）思想标准与艺术标准的统一。

文学批评标准的思想标准和艺术标准既相联系又相区别。首先，在评价具体作品时

必须把两个标准统一起来，既要重视思想内容的研究，也要重视艺术表现的探讨。也就是说，必须从思想与艺术相统一的艺术整体去评价作品的高低优劣、成败得失。其次，缘于种种原因，具体文学作品的思想内容与艺术表现一般难以达到完美的统一。如有的作品思想内容比较健康、进步，艺术上却显得平凡粗糙；有的作品艺术形式比较完美，但思想内容消极甚至反动，所以一般的作品很难做到思想和艺术的完美统一，只有少数优秀之作才能达到思想与艺术的完美统一。因此，对具体作品的评价必须从两个标准相统一的原则出发，主要研究作品的总的倾向和整个艺术成就，好处说好，坏处说坏。

10. 谈谈你对文学批评的思想标准与艺术标准的认识。

在中国古代的文论中，有关于作品“言”、“象”、“意”关系的论说和评价，大致的意思是：凡作品，因“言”而成“象”，因“象”而达“意”。由此可以认为：“象”是“言”、“意”的中介。如果把“言”看作是形式，把“意”看作是内容，那么，“象”就是形式与内容的结合，它既显示艺术成就，又显示思想意蕴。因而，思想标准和艺术标准的厘定着眼于“象”而顾及“言”和“意”，两条标准应该是一而二、二而一的整体。

思想标准重在评价文学作品表现了什么样的“意”，艺术标准重在评价文学批评怎样表现了“意”。用通常的表述则为：思想标准是衡量作品思想意趣真假正误、好坏善恶的尺度，而艺术标准是评价作品艺术创造高下优劣、成败得失的准绳。

思想标准、艺术标准各有其具体内涵。一般来说，思想标准主要指向作品的三个方面：一是真实性的有无高低，由之而决定其可信度；二是倾向性的善恶正误，由之而决定其可接受度；三是情感性的浓淡强弱，由之而决定其可感染度。如果一部作品真实性高、倾向性善、情感性强，三者又融合在意象或意境之中，就是好作品。艺术标准则指向作品的艺术创造和艺术构成，主要涉及三个方面的评价：一是文体评价，即关于语言、结构、技巧、手法等的运用；二是形象评价，即关于形象塑造的个性化、创造性所达到的程度和特色；三是意蕴评价，即关于形象或意境如何隐含了耐人咀嚼和寻味的深刻而丰富的旨趣和韵味。当然，独创性和风格的评价，也应该是艺术标准的重要内涵。只不过，这是更高的美学要求。

思想标准和艺术标准虽然从理论上可以指出其具体内涵，但是在批评的实践应用中，由于不存在没有思想性的艺术作品，更不存在没有艺术性的艺术作品，因而两者总是相互联系并且互为条件的。通常的情况是：一部作品可能思想性和艺术性不平衡，或者思想性强而艺术性比较淡薄，或者艺术性独特而思想性不足。并且由于时代的变迁，历史的发展，对一部作品的批评往往会在历时性的接受中不完全相同甚至完全不相同，因此，思想标准和艺术标准相互之间的畸轻畸重也会不一样。但是，从总体上说，思想标准和艺术标准是密切联系，不可分割的，这就是两个标准的“二而一”的关系。例如真实性、倾向性、情感性的思想评价，如果离开文体评价、形象评价、意蕴评价，实际上无从进行；同样，如果连文体、形象、意蕴都不能感受、理解，都评价不了，其包含的思想、情感也就无从说起或说而不清，说而不准，说而不透，思想标准就变得空洞无物，大而无当。因此，批评标准在批评实践中，总是互为表里、密切联系态度。

写作汇总

1. 阅读下面的材料，并以自己对材料的理解为基础，写一篇议论文。

要求：(1) 围绕材料自拟题目；(2) 观点明确，论析条理清楚，结构完整；(3) 字数1000字以上。(2006年湖南大学考题)

《诗经》中的《关雎》，在一般读者看来，不过是一首男女思恋的情歌，但在从封建道统出发的经学家那儿，却被认为是对“后妃之德”的赞美。唐人韦应物的《滁州西涧》诗云：“独怜幽草涧边生，上有黄鹂深树鸣。春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横。”本意不过是抒发对优美自然风光的赞叹之情，看不出另外有什么寄托，元人赵章泉却从社会道德观念出发，不顾全诗的整体结构，认为前两句是写“君子在下小人在上之象”。《金瓶梅》中的潘金莲，谋害亲夫，嫉妒淫荡，在作者笔下，无疑是一个应遭千人唾、万人弃的孽障。但在我国现代作家孟超的心目中，潘金莲却是一个不甘忍受封建束缚、勇于追求自由，值得同情的千古悲剧人物。诸如此类文本意义与形象的变异，在文学接受活动中是非常普遍的现象。

伽达默尔认为，一部文学作品的意义永远不会由作者的意图穷尽。当作者从一种文化或历史背景转到另一种时，人们就会从作品中采撷出新的意义，而这新的意义可能从未被原作者料到，也未被作者同时代的读者料到。伽达默尔指出，这种不稳定性恰恰是作品特征的组成部分。一切解释都由情境决定，受文化历史的相对标准的影响和抑制，因此文学文本不可能只有一种意义或一种解释。这种观点不禁使人质疑，对于文学文本“客观的”理解是否还有可能？

2. 评论写作（以下两个题目，选做其中之一）(2006年苏州大学考题)

(1) 亨利·柏格森在谈到文学艺术创作时曾经说过：“智力诚然不失为光辉的中心，在它的周围，本能即使扩大或净化直觉，也只能组成一重模糊的云雾……然而直觉却能使我们抓住智力力所不能提供的东西。”

请根据以上的这段话，写一篇短评。写作要求：①自拟一个题目。②字数不少于1200字。③结构完整。

(2) 讨论范围：关于文化批评及其功能作用的思考。

写作要求：①自拟一个题目。②字数不少于1200字。③结构完整。

3. 评小小说《三代人的遗嘱》(2006年河北大学考题)

要求：

(1) 要紧密结合小说文本展开评论。

(2) 不得少于600字。

(3) 不要署考生姓名。

三代人的遗嘱

胡帆

萤火虫在菜油灯旁缓缓地飞，

爷爷翻着白眼喘着粗气：

“儿呀，你可要出人头地。”

扑火的飞蛾撞倒在别墅的车灯底，

爸爸耷拉着醉眼手儿下垂：

“儿呀，枪打出头鸟，不要去追名逐利”。

稀稀拉拉的雨点落在街头巷尾，

老人缩着身子扯了扯垃圾窖里捡来的油布纸：

“儿呀，别学你爸爸，要出人头地。”

3. 阅读下面的作品，写一篇评论文章。

要求：角度自选，题目自拟，不少于1500字。

何爹剃头几十年，是个远近有名的剃匠师傅。无奈村里的脑袋越来越少，包括好多脑袋打工去了，好多脑袋移居山外了，好多脑袋入土了，算一下，生计越来越难以维持——他说起码要九百个脑袋，才够保证他基本的收入。

这还没有算那些一头红发或一头绿发的脑袋。何爹不愿趋时，说年青人要染头发，五颜六色地染下来，狗不像狗，猫不像猫，还算是个人？他不是不会染，是不愿意染。师傅没教给他的，他绝对不做。结果，好些年青人来店里看一眼，发现这里不能焗油和染发，更不能做负离子和爆炸式，就打道去了镇上。

何爹的生意一天天更见冷清。我去找他剪头的时候，在几间房里寻了个遍，才发现他在竹床上睡觉。

“今天是初八，估算着你是该来了。”他高兴地打开炉门，乐滋滋地倒一盆热水，大张旗鼓进入第一道程序：洗脸清头。

“我这个头是要带到国外去的，你留心一点剃。”我提醒他。

“放心，放心！建伢子要到阿联酋去煮饭，不也是要出国？他也是我剃的。”

洗完脸，发现停了电。不过不要紧，他的老式推剪和剃刀都不用电——这又勾起了他对新式美发的不满和不屑：你说，他们到底是人剃头呢，还是电剃头呢？只晓得操一把电剪，一个吹筒，两个月就出了师，就开得店，那也算剃头？更好笑的是，眼下婆娘们也当剃匠，把男人的脑壳盘来拨去，耍球不是耍球，和面不是和面，成何体统？男人的头，女子的腰，只能看，不能挠。这句老话都不记得了么？

我笑他太老腔老板，劝他不必过于固守男女之防。

好吧好吧，就算男人的脑壳不金贵了，可以由婆娘们随便来挠，但理发不用剃刀，像什么话呢？他振振有词地说，剃匠剃匠，关键是剃，是一把刀。剃匠们以前为什么都敬奉关帝爷？就因为关大将军的工夫也是在一把刀上，过五关，斩六将，杀颜良，诛文丑，于万军之阵取上将军头颅如探囊取物。要是剃匠手里没有这把刀，起码一条，光头就是刨不出来的，三十六种刀法也派不上用场。

我领教过他的微型青龙偃月。其一是“关公拖刀”：刀背在顾客后颈处长长地一刮，

刮出顾客麻酥酥的一阵惊悚，让人十分享受。其二是“张飞打鼓”：刀口在顾客后颈上弹出一串花，同样让顾客特别舒服。“双龙出水”也是刀法之一，意味着刀片在顾客鼻梁两边轻捷地铲削。“月中偷桃”当然是另一刀法，意味着刀片在顾客眼皮上轻巧地刨刮。至于“哪吒探海”更是不可错过的一绝：刀尖在顾客耳朵窝子里细剔，似有似无，若即若离，不仅净毛除垢，而且让人痒中透爽，整个耳朵顿时清新和开阔，整个面部和身体为之牵动，招来嗖嗖嗖八面来风。气脉贯通和精血涌跃之际，待剃匠从容收刀，受用者一个喷嚏天昏地暗，尽吐五腑六脏之浊气。

何师傅操一杆青龙偃月，阅人间头颅无数，开刀，合刀，清刀，弹刀，均由手腕与两三指头相配合，玩出了一朵令人眼花缭乱的花。一把刀可以旋出任何一个角度，可以对付任何复杂的部位，上下左右无敌不克，横竖内外无坚不摧，有时甚至可以闭着眼睛上阵，无需眼角余光的照看。

一套古典绝活玩下来，他只收三块钱。

尽管廉价，尽管古典，他的顾客还是越来越少。有时候，他成天只能睡觉，一天下来也等不到一个脑袋，只好招手把笑花子那流浪崽叫进门，同他说说话，或者在他头上活活手，提供免费服务。但他还是决不焗油和染发，宁可败走麦城也决不背汉降魏。

大概是白天睡多了，他晚上反而睡不着，常常带着笑花子去邻居家看看电视，或者去老朋友那里串门坐人家。从李白的“床前明月光”，到白居易的“此恨绵绵无绝期”，他诗兴大发时，能背出很多古人诗作。

三明爹一辈子只有一个发型，就是刨光头，每次都被何师傅刨得灰里透白，白里透青，滑溜溜地毫光四射，因此多年来是何爹刀下最熟悉、最亲切、最忠实的脑袋。虽然不识几个字，三明爹也是他背诗的最好听众。有一段，三明爹好久没送脑袋来了，让何爹算着算着日子，不免起了了疑心。他翻过两个岭去看望老朋友，发现对方久病在床，已经脱了形，奄奄一息。

他含着泪回家，取来了行头，再给对方的脑袋上刨一次，包括使完了他全部的绝活。三明爹半躺着，舒服得长长吁出一口气：“贼娘养的好过呀。兄弟，我这一辈子抓泥捧土，脚吃了亏，手吃了亏，肚子也吃了亏呵。搭伴你，就是脑壳没有吃亏。我这个脑壳，来世……还是你的。”

何爹含着泪说：“你放心，放心。”

光头脸上带着笑，慢慢合上了眼皮，像睡过去了。

何爹再一次张飞打鼓：刀口在光亮亮的头皮上一弹，弹出了一串花，由强渐弱，余音袅袅，算是最后一道工序完成。他看见三明爹眼皮轻轻跳了一下。

那一定是人生最后的极乐。

4. 作文（2005 年湖南大学考题）

就作品里尔克的《豹》写议论文。

绿原译本：

他的视力因栅木晃来晃去，
而困乏，什么再也看不见。
世界在他似只一千根栅木
一千根栅木后面边没有世界。

威武步伐之轻揉的移行
在转折最小的圆圈，
有如一场力之舞围绕着中心
其间僵立着一个宏伟的意愿。
只是有时眼帘会无声
掀起——。于是一个图像映进来，
穿过肢体之紧张的寂静——
到达心中即不复存在。

（《里尔克诗选》，人民文学出版社 1996 年版，第 300—301 页）

写作角度：

新批评：

作者貌似在阐述对巴黎动物园的一只动物失去自由的无奈，可里尔克的自主意识是想让人感觉到这是动物背后更高的境界，别说不是这样，《豹》想映射什么想暗喻什么其实并不重要，重要的是一个主观意识太强的人才会用写作的方式来这样表达，现实中没有人给予太多的迁就，那就找个寄托，找一种表达方式，不过，人性还是没有变，人格更没升华，里尔克还是那个主观的自己……

西方现代心理学：

意识不等于感觉，但里尔克的意识控制着感觉，有机体不是单纯地对刺激作出反应，对无奈也会积累，颓废的感觉牵动着意识的摸索，里尔克将它归结为“沉重的接受”，这太影响他的作品了，它的行为总是趋向或避开一个目标：厌倦的现实！即便这样，他通过作品还想让人知道：我其实是对现实的顺从，没有颓废！

存在主义：

存在主义这个哲学的非理性主义思潮天生就像是为里尔克量身打造的，他没有去过多地强调个人，但他非常的主观，《豹》的象征手法是一个哲理式的主观经验表达方式. 无论验证什么，作品至少印证了一句著名的格言：“存在先于本质。”

阐释学：

寻找人生和世界存在的意义，“主观的”东西，而不是现代科学所要寻找的“客观真理”，所以就需要一套不同于现代科学的方法。我觉得其实作者的初衷从某种角度来说可以是源于此. 处处流露出主观意识的《豹》，那被囚禁在作品中生动的灵魂，或多或少隐藏在以各种形式表达自我心灵之中希望被理解的意图，需要的是理解，表达的是精神

5. 结合孙犁的《黄鹂——病期琐事》，写一篇不少于 1500 字的文学评论。（2005 山东师范大学考题）

黄　鹂

——病期琐事

这种鸟儿，在我的家乡好像很少见。童年时，我很迷恋过一阵捕捉鸟儿的勾当。但是，无论春末夏初在麦苗地或油菜地里追逐红靛儿，或是天高气爽的秋季，奔跑在柳树下面网罗虎不拉儿的时候，都好像没有见过这种鸟儿。它既不在我那小小的村庄后边高大的白杨树上同黧鸡儿一同鸣叫，也不在村南边那片神秘的大苇塘里和苇咋儿一块筑窠。

初次见到它，是在阜平县的山村。那是抗日战争期间，在不断的炮火洗礼中，有时

清晨起来，在茅屋后面或是山脚下的丛林里，我听到了黄鹂的尖利的富有召唤性和启发性的啼叫。可是，它们飞起来，迅若流星，在密密的树枝树叶里忽隐忽现，常常是在我仰视的眼前一闪而过，金黄的羽毛上映照着阳光，美丽极了，想多看一眼都很困难。

因为职业的关系，对于美的事物的追求，真是有些奇怪，有时简直近于一种狂热。在战争不暇的日子里，这种观察飞禽走兽的闲情逸致，不知对我的身心情感，起着什么性质的影响。

前几年，终于病了。为了疗养，来到了多年向往的青岛。

春天，我移居到离海边很近，只隔着一片杨树林洼地的一幢小楼房里。有很长的一段时间，我一个人住在这里，清晨黄昏，我常常到那杨树林里散步。有一天，我发现有两只黄鹂飞来了。

这一次，它们好像喜爱这里的林木深密幽静，也好像是要在这里产卵孵雏，并不匆匆离开，大有在这里安家落户的意思。

每天，天一发亮，我听到它们的叫声，就轻轻打开窗帘，从楼上可以看见它们互相追逐，互相逗闹，有时候看得淋漓尽致，对我来说，这真是饱享眼福了。

观赏黄鹂，竟成了我的一种日课。一听到它们叫唤，心里就很高兴，视线也就转到杨树上，我很担心它们一旦要离此他去。这里是很安静的，甚至有些近于荒凉，它们也许会安心居住下去的。我在树林里徘徊着，仰望着，有时坐在小石凳上谛听着，但总找不到它们的窠巢所在，它们是怎样安排自己的住室和产房的呢?

一天清晨，我又到树林里散步，和我患同一种病症的史同志手里拿着一支猎枪，正在瞄准树上。

“打什么鸟儿?”我赶紧过去问。

“打黄鹂!”老史兴致勃勃地说，“你看看我的枪法。”

这时候，我不想欣赏他的枪技，我但愿他的枪法不准。他瞄了一会儿，黄鹂发觉飞走了。乘此机会，我以老病友的资格，请他不要射击黄鹂，因为我很喜欢这种鸟儿。

我很感激老史同志对友谊的尊重。他立刻答应了我的要求，没有丝毫不平之气。并且说：

“养病么，喜欢什么就多看看，多听听。”

这是真诚的同病相怜。他玩猎枪，也是为了养病，能在兴头儿上照顾旁人，这种品质不是很难得吗?

有一次，在东海岸的长堤上，一位穿皮大衣戴皮帽的中年人，只是为了讨取身边女朋友的一笑，就开枪射死了一只回翔在天空的海鸥。一群海鸥受惊远飏，被射死的海鸥落在海面上，被怒涛拍击漂卷。胜利品无法取到，那位女人请在海面上操作的海带培养工人帮助打捞，工人们愤怒地掉头划船而去。这给我留下了深刻的印象。回到房子里，无可奈何地写了几句诗，也终于没有完成，因为契诃夫在好几种作品里写到了这种人。我的笔墨又怎能更多地为他们的业绩生色?

在他们的房间里，只挂着契诃夫为他们写的褒词就够了。

惋惜的是，我的朋友的高尚情谊，不能得到这两只惊弓之鸟的理解，它们竟一去不返。从此，清晨起来，白杨萧萧，再也听不到那种清脆的叫声。夏天来了，我忙着到浴场去游泳，渐渐把它们忘掉了。

有一天我去逛鸟市。那地方卖鸟儿的很少了，现在生产第一，游闲事物，相应减少，是很自然的。在一处转角地方，有一个卖鸟笼的老头儿，坐在一条板凳上，手里玩弄着一只黄鹂。黄鹂系在一根木棍上，一会儿悬空吊着，一会儿被拉上来。我站住了，我望着黄鹂，忽然觉得它的焦黄的羽毛，它的嘴眼和爪子，都带有一种凄惨的神气。

“你要吗？多好玩儿！”老头儿望望我问了。

“我不要。”我转身走开了。

我想，这种鸟儿是不能饲养的，它不久会被折磨得死去。

这种鸟儿，即使在动物园里，也不能从容地生活下去吧，它需要的天地太宽阔了。

从此，有很长一段时间，我不再想起黄鹂。第二年春季，我到了太湖，在江南，我才理解了“杂花生树，群莺乱飞”这两句文章的好处。

是的，这里的湖光山色，密柳长堤；这里的茂林修竹，桑田苇泊；这里的乍雨乍晴的天气，使我看到了黄鹂的全部美丽，这是一种极致。

是的，它们的啼叫，是要伴着春雨、宿露，它们的飞翔，是要伴着朝霞和彩虹的。这里才是它们真正的家乡，安居乐业的所在。

各种事物都有它的极致。虎啸深山，鱼游潭底，驼走大漠，雁排长空，这就是它们的极致。

在一定的环境里，才能发挥这种极致。这就是形色神态和环境的自然结合和相互发挥，这就是景物一体。典型环境中的典型性格，也可以从这个角度来理解吧。这正是在艺术上不容易遇到的一种境界。

1962年4月